L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire.

NEUVIÈME ANNÉE. — N° 3. — MAI-JUIN 1957

Ont collaboré à ce numéro

G. BECKER, professeur de Première supérieure au Lycée Lakanal ; C. CUÉNOT, docteur ès lettres ; Juliette ERNST, rédactrice de l'Année philologique ; G. GARAPON, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Caen ; H. GOUBE, professeur de Première supérieure au Lycée Louis-le-Grand ; Y. LEFÈVRE, professeur à la Faculté des Lettres de Bordeaux ; J. LÉGER, professeur au Lycée Montesquieu de Bordeaux ; H. METZGER, professeur à la Faculté des Lettres de Lyon ; Pierre MOREAU, professeur à la Sorbonne ; Michel PICARD, professeur au Lycée de Nancy ; M. RAMBAUD, professeur à la Faculté des Lettres de Lyon ; J. ROBICHEZ, secrétaire de l'Encyclopédie française ; Jacqueline de ROMILLY, professeur à la Faculté des Lettres de Lille ; J. VOISINE, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Lille.

Prix de l'abonnement : **1.400 fr.** ; Étranger : **1.600 fr.** ; le numéro : **350 fr.**

N. B. — La Direction de la Revue décline toute responsabilité au sujet des opinions émises par les auteurs dans leurs articles

L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

ADMINISTRATION ET RÉDACTION

J.-B. BAILLIÈRE ET FILS, 19, rue Hautefeuille, PARIS (6e).

Téléphone : DANTON 96-02 et 03. — C. C. Postaux : Paris 202. — R. C. Seine 7432. — R. P. Seine C. A. 4615

NEUVIÈME ANNÉE. — N° 3. — MAI-JUIN 1957

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE. — **DOCUMENTATION GÉNÉRALE**

DEUXIÈME PARTIE. — **DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE**

PREMIÈRE PARTIE

DOCUMENTATION GÉNÉRALE

État présent de notre connaissance de Flaubert

I. LES TEXTES

Il est des questions littéraires que l'on croyait résolues, des textes qui semblaient fixés dans leur inaltérable physionomie, « tels qu'en eux-mêmes... », et qui se prennent à bouger, à changer d'éclairage, subissent des mutations brusques, se renouvellent. Au nombre de ces questions est la « question Flaubert ». Au nombre de ces textes, les six chefs-d'œuvre qu'il nous a laissés.

Leur histoire paraît simple. Une excellente *Bibliographie de Gustave Flaubert* (*Bulletin du bibliophile*, 1937, et Giraud-Badin, 358 pages, 1939) a été procurée par René Dumesnil et Demorest; elle décrit les éditions originales de chaque ouvrage, expose les particularités du tirage, fait l'histoire de la publication. Grâce à la correspondance de Flaubert chacun d'eux peut être situé dans une biographie intellectuelle qui les relie les uns aux autres : un roman comme *Salammbô* ne se sépare pas de *Madame Bovary* qui le précède, de l'*Éducation sentimentale* qui le suit — Luigi Foscolo Benedetto l'a montré dans *Le origini di « Salammbô ». Studio sul realismo storico di Gustave Flaubert* (Florence, 1920). Des éditions critiques ou de sérieuses annotations permettent de lire avec sécurité *Madame Bovary*, *l'Éducation sentimentale* à la suite de laquelle l'édition Conard (1910) a reproduit les remarques faites par Maxime Du Camp sur le vu du manuscrit (Flaubert a tenu compte de quelques-unes d'entre elles), et dont les éditions de René Dumesnil (1942), d'Édouard Maynial (1954) offrent les textes les plus sûrs. *La Tentation de saint Antoine*, dont la publication fut précédée, à dix-huit ans de distance, des fragments de la version de 1856 insérés dans l'*Artiste* (1856-1857), a bénéficié, elle aussi, d'une édition de René Dumesnil (1940). Pour les *Trois Contes*, le même travail peut s'appuyer sur des publications qui, l'année même de l'originale, l'ont précédée dans *le Moniteur* et *le Bien public*. Quelle perspective une édition de *Bouvard et Pécuchet* comme celle de M. Maynial (1954) ne nous ouvre-t-elle pas sur le génie de Flaubert !

Mais les œuvres romanesques, où il a mis le meilleur de lui-même, ne le contiennent pas tout entier. Elles s'éclairent en se rapprochant de cette ingrate série qui constitue le théâtre de Flaubert : tableau de la société et besoin d'évasion dans la féerie, il traduit, — même lorsque Louis Bouilhet et le comte d'Osmoy y ont collaboré, — ces obsessions qui donnent aux efforts de l'artiste sa douloureuse tension : rageuse susceptibilité au contact du Bourgeois, du vulgaire, du monde d'aujourd'hui; curiosités faites de désirs et de dégoûts devant la femme, l'éternelle Emma Bovary : ici, Madame Rousselin, du *Candidat*, dont on ne saura jamais si elle cède à Julien pour faire arriver son mari ou par l'effet d'un trouble vertige; « bovarysme » qui met les mots à la place des sentiments, et se joue à lui-même une comédie ou un drame romantique, fait d'illusions sur soi-même, sur les autres, de mensonges à demi sincères. Ces rapports de l'auteur dramatique avec le créateur d'un monde romanesque ont été dégagés par Jean Canu (*Flaubert auteur dramatique*, Paris, 1946), attentif aux raisons de ces échecs répétés qui tiennent à la nature d'un génie mal disposé à passer de la description des âmes passives à la vie active qu'exige la scène.

La confrontation des textes est plus riche encore d'enseignements, quand elle s'entoure des œuvres posthumes sorties, une à une, de fonds inédits.

Le *Dictionnaire des idées reçues* a paru d'abord à la librairie Conard dans le même volume que *Bouvard et Pécuchet*, à la fin de 1911; puis le texte en a été établi d'après le manuscrit original par E.L. Ferrère (*Le Dictionnaire des idées reçues, texte établi d'après le manuscrit original, et publié avec une introduction et un commentaire*, L. Conard, 1913) : objet de controverse sur la nature d'un écrit que René Descharmes (*Le Dictionnaire des idées reçues dans l'œuvre de Flaubert. Revue d'Histoire littéraire*, 1914) n'entend pas comme E.L. Ferrère : pour celui-ci, le *Dictionnaire*, écrit en vue de *Bouvard et Pécuchet*, était destiné à y être incorporé; Descharmes voit plus d'oppositions que de rapports entre le roman et le *Dictionnaire* : il regarde celui-ci comme un ouvrage autonome, homogène et complet, que Flaubert se proposait de publier à part; au surplus, ces « idées reçues » ne s'en trouvent pas moins éparses dans *Bouvard et Pécuchet* et, tout aussi bien, dans *Madame Bovary* (René Descharmes le montre par de longues colonnes de confrontations). Depuis, le *Dictionnaire* a été réédité, avec un inédit, le *Catalogue des idées reçues chic* (Aubier, 1950). Voir encore : Claude Digeon, *Flaubert et le Dictionnaire des idées reçues, Annales Universitatis Saraviensis*, 1953 (1).

Dans ses *Études sur Flaubert inédit* (Leipzig, 1908), E.W. Fischer nous a apporté, parmi d'autres documents, un plan de roman appartenant à sa collection personnelle, *la Spirale*, dont la critique n'a pas encore épuisé toutes les suggestions, ni toutes les leçons psychologiques. Ce roman d'un fumeur de hachisch, cette histoire d'un « somnambulisme permanent », où se rejoignent les vases communicants de la vie réelle et de la vie rêvée, n'est-ce pas le témoignage de l'expérience surréaliste de Flaubert, comme *En rade* de celle de Huysmans? Baudelaire et, par-delà Baudelaire, Thomas de Quincey ont inspiré cet entrecroisement, cette « spirale », qui déroule, en une hallucination organisée, autour des événements quotidiens, les visions d'un passé imaginaire ou revécu, les images splendides d'existences antérieures. La date des *Paradis artificiels* (1860) doit permettre de situer approximativement dans le temps cette étrange entreprise, comme l'a montré Paul Dimoff dans une pénétrante étude (*Un projet de roman de Flaubert : « la Spirale »*, *Revue d'Histoire littéraire*, octobre-décembre 1948). D'autres pages sont venues ajouter à la révélation que cette *Spirale* nous apportait sur Flaubert; et, en particulier, cette page inédite, *Rêve*, retrouvée chez sa nièce, Mme Franklin-Grout, en sa villa Tanit, à Antibes, et publiée par J.S. Marchand (*Candide*, octobre 1932). Datée du 3 mars 1856, c'est-à-dire du temps où s'achève *Madame Bovary*, elle décrit, avec une curieuse minutie dans le souvenir, un cauchemar étouffant d'oppression et d'obsession. Au psychanalyste, elle ouvre les secrets d'un subconscient que le travail de l'artiste a refoulé.

Mais de toutes les œuvres posthumes qui nous ont permis d'approcher de lui, les plus puissamment révélatrices sont ses pages de jeunesse. Dès 1886 avait paru, accompagné de mélanges et de fragments inédits, *Par les champs et par les grèves*, où les chapitres impairs sont de Flaubert, les chapitres pairs de Maxime Du Camp; en 1901, les *Mémoires d'un fou;* de 1914 à 1920, chez Fasquelle, quatre volumes de *Premières œuvres*, où se succédaient un *Portrait de lord Byron*, *La femme du monde*, *Quidquid volueris*, *Agonies*, *La danse des morts*, *Smarh*, *Novembre*, la première version de l'*Éducation sentimentale* et celle de *la Tentation de saint Antoine*, les *Mémoires d'un fou*. Quels traits de lumière, et, dans le cheminement d'un art qui ne se réalisera qu'en 1857, que d'indispensables jalons ! La critique, depuis, n'a cessé de se pencher sur la moindre ligne de ces pages d'enfance, d'adolescence, d'hésitante jeunesse, pour éclairer ou épaissir le mystère du génie. Et d'abord celui de sa précocité : elles commencent au lycée, en 1834-1835, où l'élève Gustave Flaubert rédige un journal manuscrit, *Art et Progrès*, dans lequel il insère, parmi d'abondantes nouvelles théâtrales, le *Voyage en enfer*. L'histoire déborde, chargée de couleur, traînant après elle d'éclatantes images du Moyen Age ou de la Rome néronienne; l'exotisme explose dans les *Mémoires d'un fou* et le fantastique macabre dans le *Rêve d'enfer*, *la Danse des morts*. En mars 1837, Flaubert jette sur le papier un essai *De l'influence des Arabes d'Espagne sur la civilisation du Moyen Age* (E. Vinaver, *Un inédit de Flaubert*, *French Studies*, janvier 1947). Il a alors seize ans, dix-sept ans. Et il trace les premiers linéaments du bal de la Vaubyessard, qui tournoiera dans *Madame Bovary*, en fixant, dans *Quidquid volueris* (octobre 1837), le souvenir d'un bref séjour au château du Héron.

Surtout, il fixe les premières expériences sentimentales, qu'il honorera du nom d' « éducation » : les *Mémoires d'un fou* transposent un épisode dont le cadre fut Trouville, et l'héroïne Elisa Schlesinger. Autour de ce roman, d'autres aventures du cœur : les filles d'un vieux capitaine de la marine royale anglaise, — Gertrude Collier, quinze ans, Harriett, onze, — passent leurs étés à Trouville. C'est plus qu'il n'en faut pour ouvrir le cœur de Gustave aux grands rêves

(1) Chose étrange : l'auteur du *Dictionnaire des idées reçues* a prononcé en 1862, — mais par personne interposée, — un discours à l'Académie de Rouen (Claude Digeon, *Un discours inconnu de Flaubert*, *Revue d'Histoire littéraire*, octobre-décembre 1950).

suivis de grandes désolations. Un mystère ambitieux, *Smarh*, enregistre ces drames intérieurs. De cette première promesse de *la Tentation de saint Antoine*, qui est comme le *Faust* de l'impuissance humaine, le jeune auteur adresse un résumé à Ernest Chevalier en 1839; et il donne le pessimisme universel comme conclusion à sa « Weltgeschichte ». En vain, au lendemain de *Smarh*, dit-il adieu à sa jeunesse : bachelier en 1840, un voyage le mène des Pyrénées à la Corse par la Provence, et, en route, l'éducation sentimentale s'égare en dissipations sensuelles; mais il doit s'enfermer, à Paris, dans le droit civil; et il s'en venge en écrivant *Novembre*, réplique des *Mémoires d'un fou*, dont le héros crie son horreur de prendre un état. La maladie va, d'ailleurs, dispenser Flaubert de cette obligation et le délivrer du droit. Un choc, subi en janvier 1844, bouleversera sa vie, la partagera en deux époques dont il dira, deux ans plus tard (27 août 1846), dans une lettre à Louise Colet, qu'elles sont comme deux existences successives : il a appris à concentrer sa pensée et sa volonté; il s'est imposé une hygiène morale. Une œuvre est contemporaine de ces faits : la première *Éducation sentimentale*, commencée en février 1843, avant la crise, poursuivie après. On y sent naître un Flaubert nouveau, et déjà l'auteur de *Madame Bovary* dont certains personnages, — la femme romanesque et insatisfaite, grande lectrice de romans à la mode et hardiment adonnée aux fugues dans la grande ville; le médecin de campagne amoureux et dupe de sa femme, — apparaissent déjà. Surtout l'histoire de *Madame Bovary* et des autres romans de Flaubert est déjà là : celle de l'introuvable unisson : « L'unisson est rare dans la vie, et l'on pourrait compter le nombre de minutes où les deux cœurs qui s'aiment ont chanté d'accord. » Mais on sent que l'éducation sentimentale se prolonge déjà en expérience intellectuelle, en effort pour comprendre : « Ce roman bourgeois, dit Louis Bertrand, s'achèvera en un véritable poème de la vie intellectuelle. » Dans ces pages, toutes différentes de l'œuvre qui, en 1869, s'intitulera *l'Éducation sentimentale*, deux jeunes gens, Henri et Jules, connaissent l'épreuve de l'amour : pour le premier, celle de l'amour comblé; pour le second, celle de l'amour déçu; et c'est le second qui, aux dernières lignes, incarne l'idéal de Flaubert, son exaltante consolation dans l'art, ses contemplations solitaires, son ciel intérieur, ses enivrements d'évocations historiques et de formes belles, ce double symbolisme, descendant et remontant, qui « corporise l'esprit, spiritualise la matière », ce besoin de dépasser les phénomènes, et, par avance, cette protestation contre l'existentialisme : « L'existence lui fournit l'accident, il rend l'immuable », ce « panthéisme immense », cette quête de l'indicible, qui atteint presque aux extases du *Bateau ivre :* « Il perçoit ce qu'on ne sent point, il éprouve ce qu'on ne peut point dire, il raconte ce qu'on n'exprime pas. » Tout Flaubert est là; mais son art n'y est pas encore : il condamnera ce livre qui « ment à son titre », dans une lettre du 16 janvier 1852 à Louise Colet.

Dans cette naissance d'une vocation romanesque, la date de 1845, qui est celle de la première *Éducation sentimentale*, est marquée par un voyage en Italie où Breughel, au Palais Balbi de Gênes, fit naître dans l'imagination de Flaubert les scènes et les pensées d'où sortira *la Tentation de saint Antoine*. Son pessimisme va s'approfondissant; il devient fatalisme; le malheur individuel s'efface dans le grand malheur général de la condition humaine; le *moi*, devant les vérités universelles. Une nouvelle amitié, celle de Maxime Du Camp, un voyage des deux amis aux châteaux de la Loire et au Morbihan ne détournent qu'apparemment l'écrivain de vingt-cinq ans de ce qui sera son œuvre : les impressions qu'il recueille *par les champs et par les grèves* ne sont pas seulement des détails énumérés avec un soin d'archéologue ou de paysagiste minutieux; elles ne résonnent pas seulement de ce romantisme où se prolongent les rythmes de Chateaubriand et où s'annoncent ceux de Barrès; le don de voir s'y allie à un panthéisme éperdu, au vertige des forces de la nature : « Nous nous roulions l'esprit dans la profusion de ces splendeurs... » L'ami panthéiste, cet Alfred Le Poittevin qui mourra l'année suivante et qui, jusqu'au bout, lira et relira Spinoza, inspire ce visionnaire qui s'évertue à devenir un observateur. Au reste, les années d'apprentissage sont près de finir. Ce livre de voyage est l'avant-dernier des essais de jeunesse que l'on nous ait restitués. D'une marche oscillante, tantôt lyrique et tantôt réaliste, tantôt abandonné au rêve et tantôt docile à l'esprit scientifique, inspiré, truculent, outrancier, courant à bride abattue, puis se maîtrisant, se tuant sur sa page d'écriture, façonnant son instrument et déjà affirmant sa maîtrise, monte peu à peu celui qui va créer l'unité de cette vie, l'artiste; celui qui, par l'ascétisme, organisera ce génie. Mais ce génie n'est pas encore organisé; il lui faudra une dernière épreuve : il va écrire, et, selon Louis Bouilhet, manquer *la Tentation de saint Antoine.*

Dernier livre de la jeunesse, et important entre tous; préface directe des chefs-d'œuvre, et veillée d'armes fiévreuse. *La Tentation* a d'abord pris une forme dramatique, puis celle d'un roman dialogué. Il y manque une qualité encore : la cohésion, le fil qui attache les unes aux autres les perles du collier magique : « J'ai choisi les perles avec soin, écrira Flaubert à Louise Colet. Mais j'ai oublié le fil. » C'est ce que lui dit Bouilhet au terme de cette solennelle lecture de quatre jours, que Flaubert lui fit, en 1849, ainsi qu'à Maxime Du Camp : Aucune progression, des



Flaubert disséquant Emma Bovary
Caricature de Lemot, dans *la Parodie* de Gill, 1869

phrases. » A l'avenir, il tendra le fil sans lequel nulle œuvre ne tient. Il renoncera à la première *Tentation;* il en écrira une seconde, celle de 1856, qui sera publiée chez Fasquelle, en 1908, sous le titre de *la Première « Tentation de saint Antoine »*. Ces deux essais successivement abandonnés seront recueillis avec la version définitive, celle de 1872, dans un même volume de l'édition Conard.

Pour compléter l'histoire de l'éducation romanesque de Flaubert, qui s'inscrit d'elle-même dans ses *juvenilia*, puis dans ses ébauches sacrifiées — auxquelles il faut joindre encore ses *Notes de voyage*, deux volumes de l'édition Conard (voir : Pierre Martino, *Notes sur le voyage de Flaubert en Tunisie, Mélanges Vianey*, 1934), nous avons sa *Correspondance* : quatre volumes de l'édition Charpentier (1884-1892); cinq volumes de l'édition Conard en dix-huit volumes (1909-1912); neuf volumes de la nouvelle édition augmentée (Conard, 1926-1933). L. Gardner Miller en a inséré un soigneux index dans sa thèse de 1934 (Université de Strasbourg). D'autres publications ont donné des groupes de lettres : à Tourguenieff (p. p. Gérard Gailly); à Raoul Duval (p. p. Georges Normandy et Edgar Raoul Duval); et le supplément à la *Correspondance*, classé et annoté, a fait l'objet de quatre volumes procurés par René Dumesnil, Jean Pommier et Claude Digeon (Conard, 1953).

Il faudrait dépouiller toutes ces lettres pour en dégager une somme critique des idées, du caractère, des variations de Flaubert, et reprendre, avec des éléments plus abondants, et qui iront peut-être s'enrichissant encore, le sujet d'Hélène Frejlich : *Flaubert d'après sa correspondance* (Malfère, 1933). Ce qui frappe d'abord un René Dumesnil dans cette correspondance, c'en est l'autorité : l'artiste qui écrit en formules si décisives, si impérieuses, domine son milieu de façon indiscutée; avant même qu'il ait atteint la célébrité, il parle en maître et on l'écoute. Aux plus grands, il s'adresse d'égal à égal; à Maxime Du Camp qui le presse de publier et d'*arriver*, il répond avec hauteur (26 juin 1852) : « Que je crève comme un chien plutôt que de hâter d'une seconde ma phrase qui n'est pas mûre. » Et ce qui frappe un Léon Daudet, c'est l'étrange différence de ton qui se marque entre ces lettres et les œuvres de l'écrivain, la « dualité du Flaubert romancier et du Flaubert épistolier » : « Le vrai Flaubert, c'est l'épistolier, avec sa familiarité fantaisiste, ses surnoms cocasses, sa variété de ton, ses trouvailles d'expression incessantes, sa verve incomparable. » (*Candide*, 2 février 1933).

Depuis l'édition Charpentier-Fasquelle, les *Œuvres complètes* ont fait l'objet de diverses éditions : édition Conard, augmentée de variantes, de notes d'après les manuscrits, de scénarios de l'auteur (18 volumes, 1909-1926; puis 26 volumes); édition « du Centenaire » (librairie de France, 12 vol., 1921-1925); édition de la Pléiade, (2 vol., Gallimard), avec introduction et notes d'Albert Thibaudet et de René Dumesnil. Dans la collection « Les Textes français », René Dumesnil en a procuré une édition critique (12 vol., 1936-1948).

Mais l'œuvre publiée ne suffit plus à notre connaissance de Flaubert. Elle appelle le dépouillement des manuscrits, qui eurent longtemps pour asile la villa Tanit, et dont deux fonds essentiels se trouvent maintenant à la Bibliothèque de la Ville de Rouen et à la Bibliothèque historique de la ville de Paris.

Au premier appartiennent des brouillons et des manuscrits de *Madame Bovary* et de *Bouvard et Pécuchet*, cédés à la bibliothèque en 1914. De *Madame Bovary*, un brouillon de 1 800 feuillets écrits recto et verso (Ms. G 223/1-6), un manuscrit autographe de 487 feuillets mis au net, très raturé et surchargé dans ses 150 premières pages (Ms. G 221), enfin un manuscrit définitif non autographe, 489 feuillets ayant servi à l'impression dans la *Revue de Paris* (Ms. G 222). Quant aux documents catalogués sous le titre de *Recueil de documents divers réunis par Flaubert pour la préparation de « Bouvard et Pécuchet »* ((8 vol., Ms. G 226), ce sont, en fait, des notes disparates dans leurs caractères et leurs objets, puisque Mlle Gabrielle Leleu (*Revue d'Histoire littéraire*, juillet-septembre 1947) en a tiré le « Document Pradier », curieuse source de *Madame Bovary*.

Des manuscrits de Rouen ont été tirés en outre deux volumes d'*Ébauches et fragments* de *Madame Bovary*, recueillis par Mlle Gabrielle Leleu (Conard, 1936), et le volume intitulé *Madame Bovary, nouvelle version précédée de scénarios inédits*, textes établis avec une introduction et des notes par Jean Pommier et Gabrielle Leleu (643 p., José Corti, 1949) : non pas une « première *Madame Bovary* », au sens où l'on parle d'une « première *Éducation sentimentale* », — mais la somme des premières versions des chapitres primitifs. Présentation toute différente de celle des deux volumes publiés en 1936 par Mlle Leleu, qui, grâce à des couches typographiques successives, superposaient, pour chaque alinéa, la série des ébauches : ici le texte offre une continuité apparente, mais les caractères d'impression permettent d'apercevoir cette même sédimentation des états du texte. En outre, les éditeurs ont dressé un tableau chronologique de la composition du roman, par un appel aux indications de la correspondance, mais non sans quelques rectifications de dates; ils ont classé, dans leur ordre probable, les scénarios, les esquisses, les plans. Deux conclusions se dégagent de ce patient labeur, dont l'une était prévue : *Madame Bovary* est un travail d'art, une combinaison de l'imagination, un fait littéraire, bien plutôt qu'un fait divers, qu'une tranche de vie; Yonville n'est pas tel ou tel village, mais un village fantôme, dont l'inventeur a dessiné le plan parmi ses manuscrits; Emma n'est pas telle ou telle femme désignée par la gazette de la province. L'autre conclusion oblige à rectifier une image consacrée de Flaubert, l'homme au « gueuloir » : ce n'est pas sa caisse de résonance qui a mis au point les chapitres ou les phrases de Flaubert; c'est le travail plus aigu de la plume, ces copies incessantes qui durcissent les phrases d'un Mérimée. Le dossier de *Madame Bovary* nous fait assister à un long travail de polissage.

Ce travail, il faudrait le saisir par une attentive étude des variantes. De celle que D.L. Demorest a faite des *Suppressions dans le texte de « Madame Bovary »* (*Mélanges Huguet*, 1940, pp. 373-386) se dégagent des conclusions sur l'idéal d'art de Flaubert : elles font assister au contrôle qu'il exerce sur ses effervescences naturelles. Mais un examen d'un autre genre permettrait de relever les signes des lectures qui, entre les premiers schémas et la rédaction définitive, ont enrichi l'auteur de 1852 à 1856. N'en donnons qu'un exemple : pour un passage de la troisième partie, chapitre III, Flaubert n'avait d'abord jeté sur le papier que des notations sur le port de Rouen et les impressions qui y frappent Emma : « Sur le port, chaleur, tente de coutil, odeur de voiliers. » (p. 89 de l'édition Pommier-Leleu); une seconde et une troisième version reprenaient ces mots (pp. 94, 96); et voici que, dans le texte qui paraît être la première rédaction de ce chapitre (p. 514), et qui subsistera dans la version définitive, la tonalité change : la lumière est celle du soir; d'autres odeurs et des bruits viennent se joindre à l'orchestration des sensations; le cadre est quelque restaurant dans une île de la Seine, assez proche du port pour que des senteurs et des bruits en parviennent : « C'était l'heure où l'on entend au bord des chantiers retentir le maillet des calfats contre la coque des vaisseaux. La fumée du goudron s'échappait d'entre les arbres »... Ne dirait-on pas qu'entre les notes de l'esquisse et la rédaction du chapitre s'est glissée la lecture des *Mémoires d'outre-tombe*, ou un retour à ces *Mémoires*, récemment parus? A Brest, le long du quai de Recouvrance, Chateaubriand respire la même odeur qui plongeait sans nul doute Emma Bovary dans des rêves d'évasion : « Des mousses allumaient des feux d'où sortaient d'épaisses fumées et la saine odeur du goudron. » (*Mémoires d'outre-tombe*, livre II, édition Levaillant p. 97). Et quelques lignes plus loin la même invitation au voyage se fait insistante, au rythme du même travail qu'entendaient Emma et Léon : « Prêtant l'oreille aux coups de marteau du calfat, je tombais dans la plus profonde rêverie. » N'est-il pas permis, entre les manuscrits, qui nous montrent l'évolution du travail, et la correspondance, qui en date les étapes, de chercher la trace des lectures faites au jour le jour par le génie créateur (voir à ce sujet notre note de la *Revue universitaire*, janvier-février 1952, p. 28) ?

L'Éducation sentimentale est représentée, à la Bibliothèque historique de la ville de Paris, par le manuscrit autographe et le manuscrit des copistes; s'y trouvent en outre des carnets de notes que Mme Durry a publiés en 1950 dans *Flaubert et ses projets inédits*, Nizet. Ce sont les

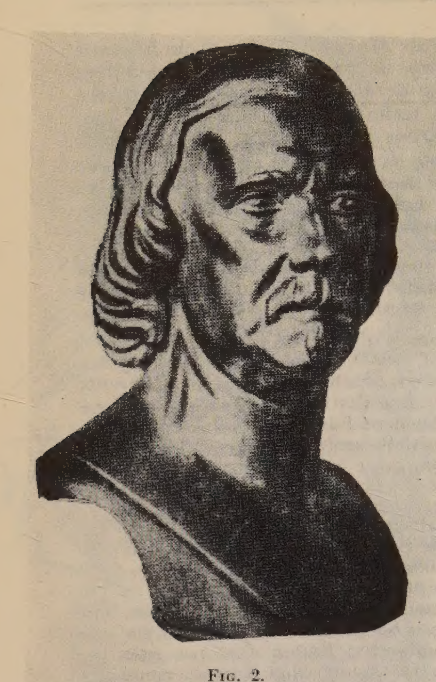


Fig. 2.
Buste de Flaubert, par Pradier.
Madame Pradier semble avoir fourni à Flaubert un de ses modèles pour la création de *Madame Bovary*.

carnets 19, 20 et 17 : le carnet 19 contenant au folio 12 une page (p. 84 du livre de Mme Durry) qui porte la mention *Ed. sent.*, page où plusieurs traits du futur roman se dessinent déjà; puis, du folio 30 au folio 39, toute une série de notations reproduites et commentées ici de la page 123 à la page 192. C'est là, assurément, l'un des exemples les plus frappants que l'on puisse donner de l'enseignement des manuscrits, et qui répond à merveille au vœu d'André Gide : « Si nous avions le journal de *l'Éducation sentimentale!* » (*Les faux monnayeurs*, p. 241). On y perçoit, dans le plus fin détail, l'oscillation ou l'entrecroisement de desseins qui allie un roman du sentiment à un roman de « mœurs parisiennes » (tel est le premier titre, semble-t-il : celui du vieux projet abandonné, *l'Éducation sentimentale*, ne sera retrouvé qu'après coup), et la politique à l'évolution psychologique : trame infiniment précieuse de ce qui va s'élaborer en cinq ans, du 1er septembre 1864 à mai 1869.

Ce n'est pas là le seul service que rende à la connaissance de Flaubert le livre de Mme Durry : au carnet 19, il doit tout un lot de pièces qui renouvellent l'image que nous nous faisions du dramaturge, ce que nous savions des projets ou des tentations du romancier : un *Kœnigsmark*, un *Harel-Bey*..., et certains éclairages de *Bouvard et Pécuchet*, de *la Tentation de saint Antoine;* au carnet 20, des pensées, des notes pour des récits qui auraient été des tableaux du Second Empire : *Les Bourgeois du* XIXe *siècle*, *Le monstre*, *M. le Préfet*, *Un ménage parisien sous Napoléon III*, *Une parvenue :* acharnement d'un Henry Monnier de génie qui ne peut se détacher de la contemplation amère et de la délectation morose des idées reçues, des actions reçues, du prix dont se paient le succès dans le monde et la considération; et il reste encore, dans le carnet 17, beaucoup à recueillir pour imaginer ce que nous avons perdu avec l'abandon de ces romans du Second Empire, et de quel gibier d'érudition l'auteur de *la Légende de saint Julien l'Hospitalier* a chargé sa carnassière. Mais, à la vérité, ce livre tout entier est de vénerie : découverte de pistes, chasse à des noms indéchiffrables, à des inconnus qui se dérobent derrière des initiales, à des allusions qui fuient à travers les sous-bois d'une pensée mal dégagée ou de l'histoire anecdotique, à des recoupements qui tout à coup permettent de débusquer l'imprévu.

II. TÉMOIGNAGES ET ÉTUDES SUR L'HOMME

L'époque de l'auteur nous adresse ses témoignages; mais elle s'expose, par là même, à la critique des témoignages, à des vérifications sur l'autorité ou la sincérité des témoins, sur leurs textes, sur les textes qui confirment ou infirment l'image qu'ils nous transmettent : la correspondance de Taine nous présente de saisissantes silhouettes de Flaubert; mais le tracé s'en précisera, ou se corrigera, à mesure que d'autres correspondances sortiront de l'ombre; le *Journal* des Goncourt rapporte des propos et des impressions d'un grand prix, mais nous nous y fierons avec plus de sécurité à mesure que nous aurons, de ce célèbre journal, la probe édition à laquelle M. Raoul Ricatte a attaché son travail et l'Académie Goncourt son nom. Plusieurs textes de Guy de Maupassant (*Étude sur Flaubert*, *Nouvelle Revue*, 1881; préface aux *Lettres à George Sand*, 1884) sont le dialogue du disciple avec l'ombre de son maître, mais ils appelleraient une étude sur *Flaubert et Maupassant*, dont on peut trouver des éléments dans la publication des *Lettres de Guy de Maupassant à Gustave Flaubert* par Pierre Borel (1941) et dans les analyses d'André Vial (*Guy de Maupassant et l'art du roman*, 1954). Mme Commanville, la nièce de Flaubert, (qui fut, depuis, Mme Franklin Grout) nous a laissé des souvenirs; mais ce serait toute une étude à faire que *Flaubert et sa nièce*. De même, les *Souvenirs* de Maxime Du Camp ne prendront toute leur portée, ou ne seront ramenés à leur juste portée, que quand nous serons bien au fait de la personnalité de leur auteur (voir Pierre Audiat, *Maxime Du Camp ou le médisant scrupuleux*, *Revue de Paris*, juin 1949)... Ainsi les témoignages appellent des enquêtes sur les témoins.

Ils demandent aussi à être contrôlés par des biographies documentées, des explorations à travers les circonstances, les milieux, des révisions de la chronologie, et même des diagnostics

médicaux. Depuis les grandes études de René Descharmes et de René Dumesnil (1905, 1909, 1912) sur l'hérédité, le caractère, les idées de Flaubert, depuis la monographie d'Albert Thibaudet (*Gustave Flaubert, sa vie, ses romans, son style*, 1922), René Dumesnil nous a apporté son livre fondamental, *Flaubert, l'homme et l'œuvre* (530 p., 1933) et Édouard Maynial son *Flaubert* (1943). Mais c'est sur certains points de cette vie et de ce caractère que la critique historique a fait porter ses exigences de preuves et d'épreuves : sur les aspects, sur les épisodes qui recèlent peut-être la clef du personnage, l'intimité du drame vécu. Sur sa jeunesse (Édouard Maynial, *La jeunesse de Flaubert*, 1913). Sur sa maladie pour laquelle les médecins consultent depuis longtemps (Binet-Sanglé, *L'épilepsie de Gustave Flaubert*, *Chronique médicale*, 1900; Édouard Allain, *Le mal de Flaubert*, thèse de médecine, Paris, 1928; Brault, *Considérations médicales sur la sensibilité de Flaubert*, thèse de médecine, Bordeaux, 1932-1933). Sur les amitiés et les amours. Sur les relations avec l'époque, avec l'ambiance politique du siècle.



Fig. 3.
Portrait présumé de Flaubert, par Henri Monnier. Propriété de M. Camille Le Tallec; l'identification est pratiquement certaine; date probable : 1865.

La maladie de Flaubert est-elle hystéro-neurasthénie, et est-ce d'un anévrisme qu'il est mort (Jean Maurienne, *La maladie et la mort de Flaubert*, *Mercure de France*, 15 août 1928)? M. Gérard Gailly, dans son livre si riche et si suggestif, *Flaubert et les fantômes de Trouville*, 1930, a réussi à préciser le lieu, la date où le jeune écrivain a subi le choc qui allait l'obliger à créer en lui-même un homme nouveau, et la nature de ce choc : ce fut en janvier 1844, et non en octobre 1843 comme le disait Maxime Du Camp; sur la route de Pont-l'Évêque à Honfleur, au carrefour de la Porte-Rouge, et non pas en revenant de Pont-Audemer en voiture avec son frère comme le rapporte Maxime Du Camp; le mal était une sorte

de congestion cérébrale et non une crise épileptique. Mais une autre maladie devait aussi peser sur l'existence du créateur foudroyé. Dans diverses études (*La maladie de Gustave Flaubert*, dans *Le Progrès médical*, 10-24 août 1947; *Sensations et images chez Flaubert. Essai de critique psycho-physiologique*, dans le *Journal de psychologie normale et pathologique*, juillet-septembre 1949), M. Jean Pommier a montré comment le puissant Normand, qui affectait, avec une sorte de forfanterie rabelaisienne, de porter dans son sang la trace de ses dissipations (cf. Jean Pommier, *Revue d'Histoire littéraire*, janvier-mars 1953, p. 112), fut châtié, en 1850, de cette singulière vanité, et passa du « bovarysme » de la contamination à la triste réalité. Sur le bon géant atteint dans sa vitalité la vieillesse tombera prématurément : dès cinquante ans, alourdie par les événements de 1870-1871 : c'est sur *le Dernier visage de Flaubert* (1946) que Claude Digeon cherche l'explication de l'homme tout entier.

Autour de l'homme, ainsi retrouvé dans ses misères physiques et leurs conséquences morales, commence à se dessiner plus nettement le groupe de ses amis : Ernest Chevalier, le camarade jovial ; Alfred Le Poittevin, nature sensible et maladive, « Grec du Bas Empire », (Alfred Le Poittevin, *Une promenade de Bélial* et *Œuvres inédites*, p. p. René Descharmes, Bibliothèque romantique), Louis Bouilhet, Maxime Du Camp (Albalat, *Gustave Flaubert et ses amis*, 1927; Édouard Maynial, *Flaubert et son milieu*, 1927)... Amitiés parfois incertaines. Celle de Maxime Du Camp a été sujette à controverses. Il semble qu'Albert Thibaudet en ait marqué les justes limites, tout en plaidant pour l'ami indiscret, si malmené par la critique; il a, en particulier, contesté à juste titre que les variantes de ses *Souvenirs littéraires* passant de la *Revue des Deux Mondes* au volume trahissent un parti-pris de dénigrement à l'égard du grand homme que Du Camp méconnaissait plutôt qu'il ne l'enviait (*Candide*, 16 juin 1947).

L'expérience du monde s'étend au-delà du cercle des amitiés : milieux de la vie légère, comme cette maison de Mme Sabatier, « la Présidente », dont certains traits se retrouveront chez « la Maréchale » de *l'Éducation sentimentale* (André Billy, *la Présidente et ses amis*, 1945), comme celle de Mme Roger des Genettes (sur elle, voir le livre de Mme Durry cité plus haut, p. 134), comme celle du sculpteur Pradier, dont la femme inspira, grâce aux renseignements fournis par une entremetteuse, quelques épisodes de la vie scandaleuse d'Emma Bovary (Gabrielle Leleu, *Du nouveau sur « Madame Bovary »*, *Revue d'Histoire littéraire*, juillet-septembre 1947). Mais de la véritable expérience amoureuse de Flaubert une figure plus fine et plus tendre est inséparable : celle d'Élisa Foucault, qui, après avoir été la femme d'un lieutenant du train, Émile Judée (Charles Bauchard, *En marge de « l'Éducation sentimentale » : le premier mari de Mme Arnoux*, *Revue d'Histoire littéraire*, avril-juin 1954), était devenue Mme Schlesinger. Le mystère de cette figure indécise et douloureuse se dévoile peu à peu, en de délicates études de M. Gérard Gailly (*Flaubert et les fantômes de Trouville*, 1930; *L'unique passion de Flaubert, Mme Arnoux*, 1932; *Le grand amour de Flaubert*, 1944), de M. René Dumesnil, de l'arrière petit-fils de celle qui fut la Mme Arnoux de *l'Éducation sentimentale*, Helmut Steinhert Leins (*Le grand amour de Flaubert*, 150 p., 1952 : de ce livre allemand MM. Jean Pommier et Claude Digeon ont fait connaître le contenu auquel ils ont ajouté certains résultats de leurs propres enquêtes : *Du nouveau sur Flaubert et son œuvre*, *Mercure de France*, 1er mai 1952), de M. Charles Bauchard (*Sur les traces de Flaubert et de Mme Schlesinger*, *Revue d'Histoire littéraire*, janvier 1952), qui a exhumé le dossier médical de la maison de santé d'Illenau qui concerne Mme Schlesinger à la date de 1862-1863. Nous espérons que M. Charles Bauchard rendra publiques d'autres trouvailles par lesquelles il permettrait aux commentateurs de *l'Éducation sentimentale* de retrouver, dans des détails menus et émouvants, la réalité d'une existence. Après ce visage auréolé de vertu ou de légendes, passe en bourrasque, dans la vie du futur auteur de *Madame Bovary*, *La belle Madame Colet* (titre d'un volume de Julie de Mestral Combremont, 1913. Voir aussi : D.E. Enfield, *A lady of the Salons, The Story of Louise Colet*, Cape, 1921; Gérard Gailly, *Les véhémences de Louise Colet*, 1934, qui emprunte, pour son dossier accusateur, aux pièces des Archives nationales, provenant du ministère de l'Instruction publique, et à la chronique scandaleuse, parfois sujette à discussion; Hélène Frejlich, *Les Amants de Mantes*, 1936; Pierre Dufay, *Victor Hugo, Louise Colet et Gustave Flaubert*, *Mercure de France*, 15 mars 1936; Joseph F. Jackson, *Louise Colet et ses amis littéraires*, 1937) : Louise Colet, qui fournira plus d'un trait à Mme Bovary (Auriant, *Madame Bovary, née Colet*, *Marianne*, 27 mai 1936; et, sous le même titre, un autre article dans *le Mercure de France*, 1er juin 1936; voir aussi : Jean Pommier, *Revue d'Histoire littéraire*, 1947, p. 222). Sans oublier les rencontres des étapes et des escales : Eulalie Foucauld de Lenglade, péruvienne de Lima, qui a connu en 1840, auprès du grand Rouennais de dix-huit ans, des heures incandescentes, dont il retrouvera des reflets dans ses lettres six ans plus tard : « Pauvre femme... Toutes mes tendresses passées me reviennent à la bouche comme des aliments non digérés et pourris dans l'estomac. » (Émile Henriot, *Un amour de Flaubert*, *Candide*, 21 janvier 1932);

Koutchouk Hanem, l'almée du Caire, qui, de son vrai nom, s'appelait Safia (Auriant, *Koutchouk-Hanem, l'almée de Flaubert*, 1943).

Du monde, celui qui sera l'ermite de Croisset a connu d'autres passions encore. Ce n'est pas sans les avoir vécues qu'il évoquera les tourmentes qui ont emporté sa génération : les pages politiques de *l'Éducation sentimentale* sont d'un témoin, et non pas d'un témoin indifférent (G.A. Peronnet, « *l'Éducation sentimentale* » *et les événements contemporains*, *Mercure de France*, 1920; Louis Chéronnet, « *L'Éducation sentimentale* » *et la Révolution de* 1848, *Les Lettres françaises*, 19 février 1948). Il a traversé certaines journées révolutionnaires auprès de Maxime Du Camp; et ce n'est pas un rapprochement sans portée que celui des récits que les deux amis nous ont laissés. Il a été fait par M. Alexis François (*Gustave Flaubert, Maxime Du Camp et la Révolution de* 1848, *Revue d'Histoire littéraire*, janvier-mars 1953), qui suppose avec vraisemblance que Flaubert a pris connaissance avant 1869 de pages que Du Camp ne publiera qu'en 1876, du vivant même de son ami. M. Marcel Bouteron, l'érudit balzacien, veut bien nous suggérer que cette confrontation pourrait utilement se compléter d'une comparaison avec l'*Histoire d'un homme du peuple*, d'Erckmann, autre témoin oculaire, parue en 1865.

III. ÉTUDES SUR L'ŒUVRE ET LA PENSÉE

Peut-on passer de l'homme à l'œuvre par l'intermédiaire naturel des éléments de réalité, qui sont comme des emprunts de l'œuvre à l'homme? Flaubert est-il réaliste?

On se l'est demandé, à propos de *Madame Bovary* (René Dumesnil, *La publication de « Madame Bovary »*, 1928; *Flaubert et « Madame Bovary »*, 1945), de *l'Éducation sentimentale* (Henri Bachelin, *l'Éducation sentimentale*, *Mercure de France*, 15 octobre 1937; Francis Ambrière, *La fabrication de « l'Éducation sentimentale »*, *ibid.*, 15 février 1938; René Dumesnil, *Flaubert et « l'Éducation sentimentale »*, 1943). Il est aisé de multiplier les « petites notes vétilleuses » qui mettent en plein jour les distractions de l'auteur, les contradictions du texte, tout ce qui fait présumer qu'il n'a pas copié une réalité observée : dans *Madame Bovary*, on ne peut se tirer du compte des heures que met *l'Hirondelle* pour faire le trajet Yonville-Rouen, ni de celui des heures que durent les journées de Rouen (H.L., *Petites notes vétilleuses sur « Madame Bovary »*, *Revue d'Histoire littéraire*, 1910); il est impossible d'établir le calendrier de ces années 1837-1847 sur lesquelles paraît s'étendre le roman; le plan d'Yonville que Flaubert a griffonné sur son manuscrit ne s'accorde pas avec les démarches des personnages, qui tournent à gauche quand il faudrait tourner à droite, passent devant une boutique qu'ils ne devraient pas rencontrer sur leur trajet; la naissance de Berthe se produit quelque trois mois plus tard que ne le fait prévoir la grossesse d'Emma; tout l'ordre des saisons est bouleversé dans la floraison des véroniques et des seringas, comme dans la frondaison des peupliers : c'est ce que fait observer Ernest Bovet (*Le réalisme de Flaubert*, *ibid.*, 1911) qui a, par surcroît, la malice de constater que la multiplication jetée par Flaubert dans l'angle d'un plan est fausse (p. 16). Mis en éveil, il étend son examen à *l'Éducation sentimentale* (p. 29), et s'aperçoit que Mme Arnoux se souvient, comme d'un hommage qui lui a été rendu à elle-même, de certain baiser sur « le poignet, entre le gant et la manchette », que Frédéric, si nous en croyons un autre chapitre, a déposé, en réalité, sur le poignet de Rosanette. L'observation a été refaite, récemment, par M. Joseph Pinatel, dans des *Notes vétilleuses sur la chronologie de « l'Éducation sentimentale »* (*ibid.*, janvier-mars 1953). M. Pinatel met, à synchroniser les événements publics et les événements privés de *l'Éducation* une attention souvent fructueuse, au grand dam de Flaubert : il s'aperçoit que les dates données pour une élection législative ne s'accordent pas entre elles (p. 61-62); la déclaration de prochaine maternité de Rosanette ne s'accorde pas mieux avec la naissance de son fils (p. 58) que celle d'Emma ne s'accordait avec la naissance de sa fille. Mme Durry a fait remarquer une autre inadvertance (*Flaubert et ses projets inédits*, p. 166); et nous y ajouterons celle-ci : la fille de Mme Arnoux qui, partout ailleurs s'appelle Marthe, est nommée Berthe en un endroit (*l'Éducation sentimentale*, édition Maynial, p. 355). Faut-il ajouter telle ou telle étourderie liturgique? Mgr Jean Calvet (*Note sur l'Extrême-Onction d'Emma Bovary*, *Les Lettres romanes*, 1er février 1948) reproche à l'abbé Bournisien d'avoir omis l'onction des oreilles : il est vrai que Sainte-Beuve, dans la scène de *Volupté* dont s'est sans doute inspiré Flaubert, ajoute, pour sa part, une onction que le Rituel de 1826 interdit de faire aux femmes : la littérature se trouve ainsi, par compensation ou contrepoids, quitte avec ce sacrement. Dirons-nous enfin que M. Arnoux, marchand d'effigies pieuses, paraît bien avoir confondu sainte Geneviève avec sainte Élisabeth de Hongrie (*Éducation sentimentale*, édition Maynial, p. 395)?

Mais le réalisme profond n'est pas dans ces détails. Est-il dans la réalité anecdotique des personnages, dans les identifications qu'ils autorisent? On s'en est donné à cœur joie pour *Madame Bovary*, surtout depuis qu'un chroniqueur rouennais, Georges Dubosc, a accrédité une version de la plus minutieuse précision (*Journal de Rouen*, 22 novembre 1890, 17 mars 1905) : Yonville serait Ry, bourg de 400 à 500 âmes situé à vingt kilomètres de Rouen; Charles Bovary, Eugène Delamare (1812-1849); Emma, Delphine Couturier (1821-1848); la première femme de Charles, Louise Mutel (1807-1837); le clerc Léon, Louis Bottais, etc. (voir notamment Georgette Leblanc, *Un pèlerinage au pays de Mme Bovary*, 1913; Gabriel Reuillard, *Chez les Bovary, Nouvelles littéraires*, 5 octobre 1929; Émile Cadilhac, *Au pays de la Bovary, l'Illustration*, 9 août 1930, article accompagné de nombreuses photographies, et dont il convient, d'ailleurs, de rectifier certains détails d'après Gabriel Reuillard, *Nouvelles littéraires*, 30 août 1930; Jean Pommier, *Revue d'Histoire littéraire*, 1947, p. 221). Graves problèmes qui mettent encore aux prises des flaubertiens en des publications normandes (Flaubert n'a pas cessé d'être prophète en son pays) : M. René Herval a rouvert le débat à l'Association d'études normandes (*Les origines de Madame Bovary, histoire d'une légende*) ; Mlle Gabrielle Leleu lui a répondu dans les *Annales de Normandie*; M. René Herval a répondu à Mlle Leleu, et a récidivé dans le bulletin des *Amis de Flaubert* (1954, *Mme Bovary n'est pas Mme Delamare. Yonville l'Abbaye n'est pas Ry*).

Entre tous ces personnages en quête de modèles, c'est le pharmacien Homais qui a attiré le plus de candidatures. Flaubert le disait déjà : « Tous les pharmaciens de la Seine-Inférieure voulaient venir chez moi me flanquer une gifle. » Le pharmacien de Ry que connut Mme Delamare, Désiré-Guillaume Jouanne, est hors de cause, mais non pas, — anticléricalisme à part, — son fils Alfred-Adolphe Jouanne, adjoint au maire et fondateur d'une société d'émulation chrétienne (G. Brunon Guardia, *Homais a-t-il existé? Nouvelles littéraires*, 8 décembre 1934), que menacent, au reste, d'évincer Mallard, pharmacien à Forges-les-Eaux, libre penseur, politicien, correspondant de plusieurs journaux du département; le pharmacien de Veules sur lequel M. Gérard Gailly porte son choix (*Recherche du pharmacien Homais*, 1939); d'autres encore... *M. Homais voyage*, comme dit Auriant au titre d'un article ironique du *Mercure de France*, 15 décembre 1936.

Mais n'est-ce pas aussi que l'imagination de Flaubert voyage, et que ses références tacites sont nombreuses (P.M. Lambert, *Les sources d'un chapitre de « Madame Bovary » : l'opération du pied bot, Mercure de France*, 15 juillet 1931; Francis Ambrière, *Un « collaborateur » de Flaubert* (le docteur Devonges), *Mercure de France*, 1er octobre 1936; Renault de la Vigne, *Les sources de l'inspiration de « Madame Bovary » à Neufchâtel-en-Bray*, *Journal de Rouen*, 31 août 1930; Gabrielle Leleu, *La mort de Mme Bovary (critique de sources)*, *Annales de Normandie*, mai 1954). Les affaires dont on parle à Rouen, le tous-les-jours de la province sont dans la trame du roman : Anatole Le Braz, dans les *Mélanges Lanson*, p. 419, signale un procès criminel jugé à Rouen en 1845 et qui a mis en cause Mlle de Bovary, — suggestion de nom à laquelle se joignent peut-être quelques suggestions d'atmosphère; M. Jean Pommier étudie *l'Affaire Loursel ou une source mal connue de « Madame Bovary »* (*Les Lettres françaises*, 11 avril 1947); Jean Canu analyse *La « couleur normande » de « Madame Bovary »* (*Publication of moderne Languages Association of America*, mars 1933). Cette « couleur » pénètre jusque dans le détail. Expressive, chargée d'autant de pouvoirs évocateurs, de suggestions psychologiques que de vérité locale, elle détermine jusqu'au choix des noms et des prénoms (Jean Pommier, *Noms et prénoms dans « Madame Bovary »*, *Mercure de France*, juin 1949).

La « vérité » d'œuvres comme *Salammbô*, comme *la Tentation de saint Antoine*, est d'un autre ordre; elle ne peut s'assimiler au réalisme, quoique Flaubert se soit flatté d'appliquer à l'antiquité les procédés du roman moderne; elle est documentation, puissance de résurrection. Le voyageur a collaboré à l'évocation de l'Orient et de l'Afrique, — le voyageur de Tunisie pour *Salammbô* (Luigi Foscolo Benedetto dans l'ouvrage cité précédemment; Aimé Dupuy, *En marge de Salammbô. Le voyage de Flaubert en Algérie-Tunisie, avril-juin* 1858, 1954), le voyageur d'Égypte pour *la Tentation* : Jean-Marie Carré nous aide à le situer dans la lignée des *Voyageurs et écrivains français en Égypte* (2 vol., Le Caire, 1933), et permet de comparer son butin d'histoire et de paysages à celui de ses prédécesseurs; Mlle Arida Prucher suit de rédaction en rédaction l'image que *la Tentation de saint Antoine* a tracée de l'Égypte (*La rappresentazione dell' Egitto nelle tre redazioni della « Tentation de saint Antoine »*, Florence, 1954) et montre ce que de l'une à l'autre la connaissance directe du pays y a apporté. Et qu'ont apporté à l'Orient de Flaubert les livres, les savants consultés ? M. Benedetto l'avait dit, pour *Salammbô ;* M. Jean Seznec a étudié *les Sources de l'épisode des dieux dans « la Tentation de saint Antoine »*, 1940, puis, en de *Nouvelles études sur « la Tentation de saint Antoine »* (Londres, 1949), il a complété son dénombrement d'une riche information que pouvaient faire méconnaître les efflorescences du lyrisme, la splendeur de la mise en scène, et cet « entrain d'une ronde de sabbat » que l'on a admiré chez Flaubert, ou qu'on lui a reproché. M. Jacques Heuzey, étudiant les Panathénées dans *la Tentation*

de saint Antoine (*Lettres d'humanité*, mars 1951) propose quelques sources inédites de cette œuvre (voir aussi Jacques Heuzey, *Quelques sources inédites de « la Tentation de saint Antoine »*, *Revue d'Histoire littéraire*, janvier-mars 1953) : il n'est pas indifférent de voir Flaubert si proche d'un professeur d'histoire et d'archéologie de l'École des Beaux-Arts, d'un conservateur du musée du Louvre, d'un membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (sur le principal détracteur de ce Flaubert « archéologue », un curieux article d'Henri de Régnier, *Froehner et Salammbô*, *Nouvelles littéraires*, 5 octobre 1935).

Pour désigner la pensée de Flaubert, on a voulu créer un mot inspiré de Flaubert lui-même : le *bovarysme*. Jules de Gaultier le lançait dans un essai de 1892, *Le bovarysme. La psychologie dans l'œuvre de Flaubert* (60 p.). C'est-à-dire cette sorte de pessimisme qu'inspire le spectacle de la grande illusion romanesque d'une humanité qui tente d'échapper à son déterminisme en l'ignorant. Un philosophe, Lévy-Bruhl, ne devait pas tarder à appuyer de son autorité cette image d'un *Flaubert philosophe* (*Revue de Paris*, février 1900) : s'incrivant en faux contre l'image habituelle du styliste « toujours occupé à regratter des *qui* et des *que*, à dépister des assonances ou à donner la chasse aux répétitions de mots », il déclare que, tout au contraire, « Flaubert se distingue de la plupart des hommes de lettres de son temps par l'intérêt qu'il porte à quantité de choses dont ils ne se soucient guère »; et cet ensemble de préoccupations, l'auteur de cette étude le fait graviter autour du déterminisme et du pessimisme. Ajoutons : de l'illusionnisme. Jules de Gaultier, reprenant le mot qu'il a créé, publie en 1902 *Le bovarysme*, qui se propose de tirer de la psychologie d'Emma Bovary une philosophie universelle de la condition humaine réduite à deux pouvoirs : « le pouvoir départi à l'homme de *se concevoir autre* qu'il n'est », pouvoir qui n'est pas moindre chez un Homais que chez une Emma; le pouvoir « de *devenir autre*, essence de la vie phénoménale qui est une chose en mouvement ».

Sans doute; mais à cette vie phénoménale Flaubert, pour sa part, échappe par sa philosophie de l'art (Albert Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France*, 1906; Antonio Fusco, *La Filosofia dell' Arte in Gustave Flaubert*, Naples, 1907); une philosophie qui affecte le ton, le vocabulaire, les dévotieuses pratiques du mysticisme. On s'est refusé à prononcer ce dernier mot à propos de Flaubert (Étiemble, *Six essais sur trois tyrannies*, 1947); mais comment l'éluder? H. Grappin ne peut trouver d'autre titre à un article de la *Revue de Paris* (1912) que *Le mysticisme de Flaubert*. Et, de proche en proche, on en vient à se demander si cet artiste, qui fit de son art une ascèse, n'était pas travaillé d'un besoin religieux; une tentation se présente, de passer de son culte de l'art au culte du divin. A cette tentation, plusieurs ont cédé : Maurice Brillant dans *La « Religion » de Flaubert* (*La Vie intellectuelle*, 25 avril 1933) pour qui la recherche du beau n'est qu'un alibi à l'absence de la foi : « Privé de l'absolu véritable dont il avait soif..., il a mis l'absolu, — chose tragique à la fois et pitoyable, — dans la littérature... »; Henri Guillemin (*Flaubert devant la vie et devant Dieu*, 1939), qui croit que l'artiste a fait un *pari* en faveur de Dieu, quand il a placé sa religion dans l'art.

Dès lors, religion et esthétique se rejoignent. Il existe une thèse de Ferrère sur *l'Esthétique de Flaubert* (1913), qui recueille les déclarations théoriques de Flaubert, et peut-être s'appuie sur elles avec trop de confiance. Sans doute est-ce dans le secret même de sa création, dans le détail de son style, que cette « poétique *insciente* », comme il eût dit lui-même, se saisit. C'est là que Marcel Proust est allé l'interroger dans son mémorable article *A propos du style de Flaubert* (*Nouvelle Revue française*, 1920). La controverse que ce style suscita entre Proust et Thibaudet est l'un des symptômes les plus significatifs, à la fois du prolongement et de la crise de l'influence de Flaubert après 1914 : les réserves de Thibaudet, la défense de Proust, vont au-delà d'une discussion d'esthétique; elles représentent le moment où une génération nouvelle se cherche des moyens d'expression (voir encore : André Maurois, *Le style de Flaubert*, *Nouvelle Revue française*, 1er juillet 1936). Ceux que proposait Flaubert ont-il cessé de s'adapter aux besoins d'une sensibilité intellectuelle qui a traversé le symbolisme? Il ne le semble pas, à lire la forte analyse de D. Louis Demorest, *L'expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Gustave Flaubert*, 1931 (voir aussi : Ivo Dane, *Die symbolische Gestaltung in der Dichtung Flauberts*, thèse de Cologne, 1933).

La leçon de Flaubert subsiste. Elle subsiste dans cette attentive économie d'une riche palette sensorielle (Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, 1954 : *La création de la forme chez Flaubert*). Elle subsiste dans ces variantes, où le sens le plus classique de la justesse s'allie aux poussées de la plus romantique imagination. René Dumesnil et D. Louis Demorest, dans leur bibliographie du *Bulletin du bibliophile*, étudient les corrections exécutées pour la deuxième édition de *Madame Bovary;* et ils ne constatent pas sans surprise que, sur les cent trente-cinq changements apportés à la première édition figure à peine « une trentaine de véritables suppressions »; mais quel enseignement, dans celles-ci ! Quel soin cruel et salutaire à pourchasser cette sorte de préciosité dont le goût de l'auteur avait tant de peine à s'alléger, cette application

excessive dans le parallèle, cette ingéniosité qui se torturait elle-même! Au surplus de très nombreux sacrifices avaient été par avance infligés, en coupes sombres, au manuscrit. Dans son étude sur *Les suppressions dans le texte de « Madame Bovary » d'après les manuscrits* (*Mélanges Huguet*, 1940), conduite à l'aide des deux volumes de Mlle Leleu, D.L. Demorest établit une statistique qui montre que 196 passages concernant Emma (description, activités, et surtout pensées et analyses de ces pensées) ont disparu, ainsi que 90 passages concernant Charles Bovary, que 45 passages sur Homais, 41 sur Léon, 19 sur Rodolphe, et nombre de développements qui faisaient vraiment du roman un tableau des *Mœurs de province* selon son sous-titre, et des pages descriptives, et surtout de ces notes ironiques ou comiques qui allaient souvent jusqu'à la charge : « Flaubert s'était d'abord laissé aller à son penchant naturel pour le comique triste. »

Travaux qui n'épuisent pas assurément tout l'inconnu de Flaubert, mais qui peu à peu le cernent. Une société des *Amis de Flaubert* publie un bulletin où paraissent études et documents. Flaubert qui, cependant, jugeait que tout grand créateur devait s'arranger de manière à faire croire qu'il n'avait jamais existé, existe plus que jamais.

IV. LA « SITUATION » DE FLAUBERT

Paul Valéry a parlé de la *situation* de Baudelaire; Albert Thibaudet de la *situation* de Victor Hugo. Peut-on « situer » Flaubert?

Les jugements de sa correspondance permettent de mesurer, sinon ses dettes, du moins la part de ses gratitudes, de ses ingratitudes et de ses rébellions. L. Gardner Miller a pu faire précéder son index de la correspondance d'une *Étude sur Flaubert et les grands poètes romantiques* (1934). On pourrait étendre la recherche, et dénombrer les livres de sa bibliothèque auxquels Flaubert est revenu avec prédilection (Gabriel Reuillard, *La bibliothèque personnelle de Flaubert*, *Le Monde*, 19 septembre 1953). Pour une étude sur Flaubert et Balzac, nous avons mieux que les données des lettres ou *Par les champs et par les grèves* : une pénétrante étude de René Dumesnil, *Balzac et Flaubert* (*Les Marges*, 15 mai-15 juillet 1926); de profondes recherches d'André Vial (*Flaubert, émule et disciple émancipé de Balzac : L'Éducation sentimentale*, *Revue d'Histoire littéraire*, juillet-septembre 1948) que complètent à quelques égards les vues de M. Marcel Crouzet (*Flaubert a-t-il démarqué Balzac? ibid.*, octobre-décembre 1954), et qui marquent fort justement ce qui reste, dans l'éducation sentimentale selon Flaubert, de celle des Rastignac et des Rubempré, mais aussi ce qui s'y oppose. Ce qui rapproche l'écrivain des tendances réalistes de sa propre génération, ce qui l'y oppose, c'est ce que montre, d'autre part, Pierre Martino (*Le roman réaliste sous le Second Empire*, 1913).

Plus indéfinissable est le rapport de Flaubert avec Baudelaire. Rapport de contraste, ou de parenté esthétique? A comparer les deux œuvres, les deux hommes, on hésite à les rapprocher dans une commune religion de l'art, ou à leur attribuer deux familles d'esprit et de sensibilité inconciliables. C'est un séduisant sujet qu'indique le titre de Pierre Lasserre, *Flaubert et Baudelaire* (*Revue universelle*, 15 avril 1920); mais le critique ne trouve guère de lien que dans la doctrine de l'art, qui est, pour le romancier comme pour le poète, lutte contre le Bourgeois et défense contre le Romantique. Du moins Paul Dimoff, dans l'article précédemment cité, a-t-il su mesurer la dette de l'auteur trop vite découragé de *la Spirale* à l'égard des *Paradis artificiels*.

Baudelaire, du reste, nous aide à préciser les relations et à les limiter. Il a parlé, dans *l'Artiste* de 1857, de *Madame Bovary*, et des pages de la deuxième *Tentation de saint Antoine* insérées dans ce même *Artiste*. Apparemment, il est enclin à admirer celles-ci plus que celle-là. Il n'admet *Madame Bovary* qu'à condition de lui refuser tout « réalisme » sincère, d'interpréter le personnage à sa guise, non comme un esprit dépravé, mais comme une incarnation de l'idéal, même comme une image déguisée de l'âme de l'auteur. Il emprunte au roman lui-même des suggestions : « orgue de Barbarie », « montreur de marionnettes », pour les appliquer à ce jeu douloureux et poétique que Flaubert aurait joué devant nous.

Cependant, autour de Flaubert, les lecteurs de 1857, — Léon Gozlan, About (lettres à Flaubert), — ne cessent de répéter le nom de Balzac, au point qu'il en a « les oreilles cornées ». Cuvillier-Fleury prend prétexte de quelques « frissons » d'Emma pour convoquer autour d'elle toutes les héroïnes de Dumas fils (*Journal des Débats*, 26 mai 1857); Sainte-Beuve la fait entrer de force, et avec elle Salammbô, dans le cercle vampirique de la « littérature brutale » (*Causeries du lundi*, t. XIII); Saint-René Taillandier, un peu plus tard, prend occasion de *Salammbô* (*Le réalisme épique dans le roman*, *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1863) pour traiter le créateur de ces héroïnes inhumaines de père « sans entrailles ». « Art égoïste », dit-il : c'est là un mot qu'on avait souvent, naguère, rencontré sous la plume de Gustave Planche, et qui avait, avant

la lettre, désigné « l'art pour l'art ». Encore si cet art confiné en lui-même faisait vivre largement des êtres, une société ! Mais Duranty n'y voit que « dessin linéaire », « fait au compas, avec minutie, travaillé, tout à angles droits, en définitive sec et aride... Les détails y sont comptés un à un avec la même valeur » (*Le Réalisme*, 15 mars 1857). « Entomologiste du style qui décrirait des éléphants comme il décrirait des insectes », s'écrie Barbey d'Aurevilly (*Le Pays*, 6 octobre 1857).

Pour qu'une autre image de Flaubert s'impose, il faudra l'avènement d'une sensibilité nouvelle. Ce sera l'œuvre de cette période qui prend dans l'histoire le nom de « fin de siècle ». Moins obsédée par le souvenir du romantisme, soit pour y opposer Flaubert en l'annexant à la littérature brutale, soit pour l'y ramener subrepticement comme le fait Baudelaire, elle est plutôt dominée, quand elle le lit, par les inquiétudes ou les conflits d'idées qui suivent 1870. Le Paul Bourget des *Essais de psychologie contemporaine* (1883) cherche, chez le maître de Croisset, un des aspects de ce pessimisme contemporain, de l'avortement dans la recherche de l'absolu. Dans *le Culte des idoles* (1929), Hugues Rebell associe *Gustave Flaubert ou l'artiste impeccable* à « M. de Goncourt ou l'attente des sensations rares » en son nietzschéisme aristocratique et névrosé. D'autres ne se reconnaissent pas en lui : Brunetière l'implique dans son procès du *Roman naturaliste ;* Léon Daudet (*Candide*, 2 février 1933) se rappelle ce qu'a été l'idolâtrie de sa jeunesse et de ses camarades pour Flaubert : dans le Louis-le-Grand de leur enfance, ils faisaient « du Flaubert » à propos de tout et de rien, selon les formules consacrées; mais, à distance, il jugeait le cas de Flaubert déconcertant; il y voyait une déviation d'un talent qui a forcé sa nature, qui s'est contraint et s'est comprimé.

Plus proches peut-être de notre sensibilité, Charles du Bos au tome I d'*Approximations* (1920), François Mauriac dans sa préface au livre d'Henri Guillemin (1939). Pour Mauriac, « il est impossible... de ne pas garder l'impression d'une grâce diffuse à travers cette vie, mêlée sans doute et trouble...» Mais il n'est peut-être pas de plus curieuse ni de plus significative série de réactions à l'égard de Flaubert que celle de Paul Valéry. Au temps du *Paradoxe sur l'architecte* (1891), il affirmait son admiration : « La poésie a obtenu son constructeur de temples qui taillait les mots longuement comme des pierres dures; mais aucun architecte n'a su être Flaubert... » Un peu plus tard, cependant, en 1894, il écrivait dans une lettre à André Gide : « J'ai détesté Flaubert comme un chat un chien ». Les *Mémoires d'un poème*, qui sont dans *Variété V*, allient à l'approbation un évident refus : « Flaubert était convaincu qu'il n'existe pour une idée qu'une seule forme, qu'il s'agit de la trouver ou de la construire, et qu'il faut peiner jusque-là. Cette belle doctrine n'a malheureusement aucun sens. Mais il n'est pas mauvais de la suivre. Sisyphe se faisait les muscles. » Mais c'est surtout dans *la Tentation de (saint) Flaubert*, qui se trouve également dans *Variété V*, que Valéry refuse la profondeur à Flaubert, l' « esprit décisionnaire », la « volonté de composition pour la conduite de la fabrication d'une machine littéraire à grande puissance »; de là sa chute dans le réalisme : car la conception réaliste de la « vérité littéraire » repose sur une confusion entre « l'observation précise à la manière des savants et la constatation brute et sans choix des choses selon la vision commune »; aussi a-t-il été « comme enivré par l'accessoire aux dépens du principal ». Grief qui ressemble fort à ceux que nous avons rencontrés sous la plume de Duranty, de Barbey d'Aurevilly.

Ces vues de critiques qui se rencontrent ou se combattent autour d'une ombre, ces perspectives d'un siècle entier (cent ans, en effet, nous séparent aujourd'hui de *Madame Bovary*), ces contradictions, parfois ces incompréhensions, ces résistances irritées auxquelles il arrive d'être toutes proches d'adorations inavouées : c'est la vie posthume des génies et la vie intemporelle des chefs-d'œuvre.

Pierre MOREAU.

Situation de Paul Verlaine[1]

Jadis, comme Jacques Chardonne accompagnait Paul Valéry jusqu'à sa maison, ce dernier lui dit : « Ce Paul Valéry, qui est-ce donc? » — A plus forte raison, ne serait-il pas temps de s'interroger sur l'art de Pauvre Lélian et de se demander : « Ce Paul Verlaine, qui est-ce donc? »

L'étudier, c'est d'abord être frappé par l'extrême variété des influences subies par le poète. Dans une certaine mesure, c'est un microcosme qui reflète une bonne partie de la poésie du siècle, et même, sans trop d'exagération, une forte part de l'activité littéraire au second Empire et au début de la troisième République. Ce polymorphisme est caractéristique de Verlaine et révèle en lui un tempérament essentiellement réceptif et « féminin » — on peut dire aussi « camarade », ou bien encore « poreux ». Aucun artiste français — sauf peut-être Catulle Mendès et Proust — n'a poussé aussi loin l'art du pastiche, aucun poète n'a osé intituler une des sections d'un de ses recueils : *A la manière de plusieurs (Jadis et Naguère).*

***

Il semble qu'on puisse préciser la loi interne de l'évolution du poète. On peut dire qu'en principe celui-ci n'est créateur que lorsqu'il a sous les yeux un modèle de beauté suffisamment impérieux pour qu'il ait le courage de ne pas s'abandonner à sa facilité, à son penchant vers le prosaïsme et à ses bas instincts de boulevardier et de dévoyé. Verlaine débutant est en contact avec le « Parnasse » et s'imprègne profondément de Baudelaire. Or le « Parnasse » est strict sur la forme, et Baudelaire est un poète impeccable, si bien que Verlaine se sent soutenu par un très haut idéal d'art. C'est Baudelaire qui a rendu possible *Chanson d'automne (Poèmes saturniens)*, c'est au « Parnasse » (et aux Goncourt) que nous devons principalement le chef-d'œuvre des *Fêtes galantes*. Dans la période de *La Bonne chanson*, l'influence du « Parnasse » disparaît, celle de Baudelaire tend à s'effacer, mais malgré quelques faiblissements dans l'expression, le poète, devenu intimiste, est soutenu par sa passion, par l'exaltation amoureuse, par l'idéalisme inhérent à la période des fiançailles, ce qui fait pardonner l'allure second Empire de certaines pièces et les saupoudrages de François Coppée. Ce qui est plus inquiétant, ce sont les poèmes d'inspiration réaliste et sociale qu'il baptisera plus tard *Vers jeunes* et dont il se débarrassera dans ce vide-poches de *Jadis et Naguère*. Puis vient la période rimbaldienne. Jamais Verlaine n'aura été plus fermement soutenu. Ce sont les impitoyables exigences de Rimbaud qui expliquent pour une large part la grande perfection des *Romances sans paroles* et aussi de *Cellulairement*, où l'on relève des poèmes d'allure rimbaldienne ou inspirés par le souvenir de l'étrange adolescent. A n'en pas douter, ce voisinage était plus enrichissant que celui de l'insignifiante Mathilde. Rimbaud exerce une influence en profondeur, car désormais son compagnon s'efforce de ne plus dire, de ne plus nommer l'objet — la sensation sans représentation. D'ailleurs Rimbaud, admirateur de Baudelaire et de Marceline Desbordes-Valmore, a surtout rendu Verlaine à lui-même. Quant à la période « catholique », où, touché par la grâce, Pauvre Lilian s'arrache à son vertige, essaye de se réassurer du monde, s'efforce de ressaisir les choses, c'est à peine si nous osons employer ce terme qui nous paraît fort impropre, car en vérité les inspirations de Verlaine sont à ce moment des plus variées. Les débuts de cette période sont brillants parce que la conversion jouit encore de toute sa fraîcheur, que la tradition littéraire catholique — Évangiles, liturgie, Dante — (à laquelle il faut ajouter les hymnes anglicans) est très riche et présente des genres très arrêtés. Mais dès 1876 on peut parler d'une sensible décadence de l'inspiration religieuse, parce que la foi du poète perd de cette fraîcheur, parce que Verlaine est un isolé, qui n'est plus soutenu ni par un homme — à sa sortie de prison, il rompt définitivement avec Rimbaud qui, de son côté, se désintéresse de la littérature — ni par son milieu : il devient médiocre professeur de collège et s'acoquine avec des paysans, les Létinois.

On ne peut qu'être frappé de l'extrême inégalité de l'œuvre de Verlaine et de la nullité quasi complète de tout ce qu'il a composé à partir de 1885, à part deux ou trois chefs-d'œuvre et quelques pièces agréables ou lisibles. La plupart des critiques ont expliqué ce fait par la déchéance physio-

(1) Voir, dans *L'Information littéraire* nº 4 de 1956, p. 127, le *Nouvel état présent des études verlainiennes*, par C. Cuénot.

logique de Verlaine, perdu de syphilis, de débauche et d'ivrognerie, allant du garni à l'hôpital, et de l'hôpital au garni, toujours à court d'argent, exploité par Vanier et cherchant à l'escroquer, exploité par d'horribles mégères, à la fois filou, satyre répugnant et bohème crasseux, bref un demi-clochard qui se donne des airs de respectabilité. Cette explication n'est pas fausse : la déchéance physiologique entraîne souvent celle de l'inspiration. Mais cette explication a besoin d'être complétée. L'affaissement de la poésie verlainienne présente également des causes d'ordre intellectuel. Lorsque Verlaine reprend contact avec les milieux parisiens, en 1881, il ne trouve pas de nouveaux maîtres, car Baudelaire a épuisé son influence sur lui, Rimbaud est mort pour l'art, Mallarmé, malgré son affectueuse amitié, demeure trop distant et trop personnel, trop étranger au génie verlainien, et Verlaine ira d'école en école sans pouvoir se fixer, sans donner autre chose qu'une adhésion momentanée et ironique, et se brouillant avec des amis comme Moréas, trop prétentieux et trop jeunes pour le dominer et pour renouveler son inspiration. Ses essais d'art décadent sont inconsistants et éphémères, sa crise de nationalisme lors du boulangisme et son enthousiasme pour les débuts de l'école romane n'ont rien produit d'intéressant, et vers la fin de sa vie, dans *Epigrammes*, il s'efforcera de reprendre une formule ancienne. Quant à ses projets de poésie impersonnelle, ils n'ont jamais été exécutés et ne font que symboliser une impuissance créatrice. En effet, un des éléments de l'incantation verlainienne, c'est l'anonymat de la sensation, l'impersonnalité du pur sentir (cf le fameux « Il pleure dans mon cœur »). Or, après la conversion de *Sagesse*, cet anonymat, par une sorte de perversion, devient une abdication de l'originalité du poète en faveur d'un *on* social, et du lieu commun (le tout entrelardé de recueils érotiques). D'où le caractère didactique et bavard de la production de basse époque, et l'extinction de la musique, qui va de pair avec l'abandon de toute incantation. Il paraît donc bien que, pour une large part, la décadence de la poésie verlainienne, cette stupéfiante extinction de la musique en lui, aient été une conséquence inéluctable de sa loi interne d'évolution.

Cette théorie, qui suppose l'extrême plasticité du génie verlainien, suscitera bien des contradictions. On dira, fort justement, que l'influence de Leconte de Lisle a été en partie postiche et qu'à la différence de son rythme externe, le rythme interne des *Fêtes galantes* n'a rien de parnassien. Bref, Verlaine a été moins réellement que bruyamment disciple du « Parnasse ». On discutera de l'influence exercée par Baudelaire. Celui-ci a tenté de réaliser une poésie universelle, de connaissance, quasi sacrée (avec refus de l'anecdotique), et à ce caractère de poésie répond une spiritualité quasi démoniaque, d'allure manichéenne, ainsi qu'une idéologie qui éclate dans le sonnet des *Correspondances*. Verlaine a tenté d'accepter cela au départ, puisqu'il s'est proclamé « Saturnien », mais il n'a pas cédé complètement à cette idéologie, il est demeuré hétérodoxe; il n'a jamais pensé cet immense système universel; il n'est jamais entré dans les symétries du monde; il est resté dans la multiplicité des sensations. On n'aura pas de peine non plus à souligner les violents désaccords qui séparèrent les deux fils du Soleil. Evidemment « l'Ariette de toutes lyres » semble bien désigner l'universalisation rimbaldienne, mais l'Époux infernal n'eut que mépris pour la Vierge folle, pour ce pitoyable compagnon.



Sans doute il ne faudrait donc pas, pour l'amour de la théorie, exagérer les différences qui séparent les différentes « manières » du poète : Verlaine est surtout Verlaine, aussi vrai que les *Romances sans paroles* sont déjà en germe dans les *Paysages tristes* des *Poèmes saturniens*. Ce qui est inimitable et permanent chez lui, c'est une adaptation parfaite d'une certaine forme — un langage rendu volatil — à un certain fond — des sensations fines ou des sentiments à l'état naissant. Mais il nous paraît hors de doute que, dans une chimie consciemment et volontairement toute personnelle, Baudelaire, Banville, le « Parnasse », les Goncourt, et Rimbaud ont joué le rôle primordial de catalyseurs. C'est en distillant Baudelaire que le poète s'est mis à faire œuvre originale. Ce sont les Goncourt (parmi bien d'autres) qui ont permis à Verlaine de choisir son époque de rêve, celle où son âme, malgré l'allure apparemment impersonnelle de l'énoncé, pouvait vraiment respirer et exprimer, derrière un masque, le désespoir secret que le tourbillon des fêtes organisées par Nina de Callias ne parvenait pas à guérir. Verlaine et Rimbaud ne se sont pas compris, pas plus que Van Gogh et Gauguin, mais Rimbaud a rendu au poète un inestimable service en le contraignant farouchement à être lui-même.

Peut-on résumer les caractères généraux de la poésie verlainienne? Commençons par un truisme. C'est un poète exceptionnellement doué, bien qu'il soit sans doute fort loin d'avoir donné toute sa mesure. Il est doué pour la plastique comme pour la musique. C'est définitivement à partir de Baudelaire et de Verlaine que le vers n'est plus un ensemble de mots pourvus d'un sens, mais bien plutôt un groupement de sons faits pour charmer l'oreille. C'est à ce moment que s'opère définitivement la liaison entre poésie et musique. La musique verlainienne est avant

tout expressive, « sentimentale », comme celle d'un Chopin et d'un Schumann. Elle ne nous élève pas vers les cimes hautes et sereines de la musique pure, celle par exemple des *Béatitudes* de César Franck, mais elle nous émeut, elle nous fait vibrer comme un lied. On en connaît les autres caractéristiques, le goût pour le mineur, la hardiesse de certaines sonorités, l'indécision des rythmes, l'effort pour éviter les mélodies faciles, la recherche de l'arabesque. Ce goût pour la musique mineure correspond un peu à cette prédilection pour la petite plastique et les genres mineurs comme l'eau-forte et l'aquarelle. La musique verlainienne annonce dans une certaine mesure la musique debussyste. Comment expliquer autrement la prédilection de l'école nouvelle, celle des Debussy et des Fauré, pour les poésies de Verlaine? Pour schématiser très grossièrement les faits, l'impressionnisme a été pressenti par Manet et s'est développé dans la prose des Goncourt, puis, tandis que la révolution impressionniste se produisait en peinture (entre 1870 et 1874), il a engendré une poésie à lui, celle de Verlaine — dans la mesure, selon nous réelle, où l'on peut parler d'une poésie impressionniste — et cette poésie verlainienne a peut-être contribué, avec *L'après-midi d'un faune*, à préparer une musique nouvelle.

On peut relever chez Verlaine un nouveau contraste qui contribue à la richesse de son tempérament. D'un côté le poète semble un idéaliste, un rêveur, qui se complait dans les sensations atténuées, dans l'imprécis, l'immatériel, le vague, la poésie pure. C'est ce qui lui a permis de célébrer la chasteté des fiançailles et l'ingénuité de certaines âmes. Il cherche constamment à s'enfuir hors du réel, à se réfugier dans des époques disparues, à construire un paysage intérieur qui n'appartient qu'à lui. Le vagabondage, la fugue, le besoin d'errer à travers l'infini des plaines témoignent aussi de ce besoin de fuite, de cette inadaptation au réel. D'un autre côté on est tout surpris de découvrir en lui un réalisme vigoureux, une observation aiguë des choses et surtout des paysages urbains, beaucoup de bonhomie, un sens de la vie populaire, un goût des joies simples et élémentaires de la vie. Ce qui fait la valeur de *Kaléidoscope (Jadis et Naguère)*, c'est que, par un tour de force, Verlaine a réussi à y opérer la synthèse du rêve et de la réalité, en décrivant un phénomène psychologique difficile à observer, le rêve éveillé.

***

Autre aspect de la « bipolarité » verlainienne : sa poésie est à la fois archaïsante et moderne. Verlaine a recueilli un lourd et riche héritage. Homme du nord, il ignore à peu près totalement l'antiquité; homme des plaines, il n'a jamais cherché à décrire la montagne qu'il ne connaissait pas; mais son inspiration n'en est pas moins riche et complexe. C'est un précieux attardé dont l'époque d'élection se situe dans un XVIIIe siècle de rêve, celui de Watteau, lui-même plein de souvenirs de la comédie italienne. C'est aussi un des épigones du romantisme, par l'intermédiaire de Baudelaire et de Sainte-Beuve. Poète essentiellement lyrique et intimiste, on peut le considérer, à un certain point de vue, comme le dernier des élégiaques. Mais son romantisme est plus intérieur, plus raffiné, plus subtil, plus concentré. La mélancolie et la nostalgie romantiques ont trouvé dans « Il pleure dans mon cœur » et dans *Spleen* leur expression quasi définitive.

L'extrême richesse du clavier dont dispose le poète explique un des aspects essentiels de son art, le goût de l'allusion, dont nous trouvons à la fois la théorie et l'exemple dans une pièce qui, en un sens, est elle aussi un art poétique, *Images d'un sou (Jadis et Naguère)*. Souvent sa poésie fait allusion à des choses très connues, parfois des chansons populaires, c'est une série de réminiscences très déliées, discrètes et délicates, qui ne sont pas de l'imitation, mais rappellent quelque chose que l'on croit reconnaître. A ce point de vue, l'art du poète est très intellectuel, et annonce quelque peu la prose d'Anatole France dont le charme, lui aussi très intellectuel, réside en de perpétuelles et musicales réminiscences. Verlaine a dit de lui-même : « Je suis l'Empire à la fin de la décadence ». C'est en effet un décadent, c'est-à-dire un homme qui termine une époque, qui est chargé d'un écrasant patrimoine et joue avec le passé.

Toutefois la poésie verlainienne est bien autre chose qu'une rétrospective. Elle est aussi tournée vers l'avenir et ce n'est pas sans raison qu'on a fait du poète un des maîtres du symbolisme, au sens large du mot. Dans l'ensemble, Verlaine préfère le poème court : c'est une tendance générale de la poésie française au XIXe siècle et spécialement de l'art baudelairien, contre laquelle d'ailleurs a réagi le XXe, par exemple avec Claudel. Verlaine a condamné l'éloquence en vers, et dans une très large mesure, il a su l'éviter. En cela il est moderne, réagit contre la poésie oratoire, et prélude aux développements de l'abbé Bremond sur la poésie pure. Un autre trait bien caractéristique de la modernité de Verlaine, c'est la quasi-disparition du thème, phénomène auquel correspond, dans les arts picturaux, la disparition du « sujet ». Effectivement le thème, chez Verlaine, devient singulièrement flou, parfois presque impossible à analyser et ce refus de nommer l'objet confère un charme de plus à certaines pièces. Ces trois faits, dans une large mesure, sont liés entre eux. Si le poème s'abrège, l'éloquence ne peut plus se déployer, et

les thèmes ne connaissent plus ce développement un peu oratoire qui les intellectualise et permet de les définir et de les suivre. L'art verlainien est un art qui devient concentré, musical et flou, légèrement obscur parfois, mais singulièrement pénétrant et riche — ce qui ne l'empêche pas, dans les sonnets au Christ, de retrouver la véritable éloquence, celle qui se moque de l'éloquence, et qui se confond tout simplement avec la hauteur et la richesse de l'inspiration. Verlaine, on l'a dit bien des fois, est le créateur du lied français, et c'est une des causes principales de sa popularité à l'étranger, particulièrement en Allemagne. Les chansons verlainiennes sont difficilement imitables, bien qu'on trouve aussi de délicieuses chansons chez Marceline Desbordes-Valmore, Nerval, Musset, Hugo, Brizeux, Leconte de Lisle, Maeterlinck, et il faudrait un long catalogue pour inscrire les noms des musiciens de l'école française inspirés par l'auteur de *La Bonne chanson*, des *Fêtes galantes*, des *Romances sans paroles*.

Verlaine, cet artiste si conscient de lui-même, est également un poète moderne par sa réaction contre l'intellectualisme, et ses efforts pour rendre la durée intérieure, le subsconcient et l'ineffable. S'il brise le rythme régulier du vers, s'il multiplie les assonances et les allitérations, s'il affaiblit la puissance de la rime, s'il tend à faire du poème un tout presque continu — cf. *Mon rêve familier* dans les *Poèmes saturniens*, — c'est pour exprimer la continuité de la durée, avec ses contractions et ses dilatations et pour affirmer le primat du rythme interne sur le rythme externe (le martèlement du vers). Jamais, avant Verlaine, la poésie lyrique n'avait systématiquement cherché à rendre tout ce qu'on range sous les notions de subconscient et de subliminaire. N'est-ce pas lui qui, dans *Les Mémoires d'un veuf*, fut l'un des premiers écrivains à décrire ses rêves? Verlaine traduit admirablement les toutes premières prémonitions et les premiers troubles de l'amour. Des finales comme ceux de *La Chanson des ingénues (Poèmes saturniens)* et des *Ingénus (Fêtes galantes)* sont nettement dans la ligne de Marivaux, avec en plus quelque chose d'assez inquiétant. Mais des essais comme *Mon rêve familier, Crépuscule du soir mystique (Poèmes saturniens), A Clymène (Fêtes galantes)*, la VIIIe pièce de *La Bonne chanson*, la IIe Ariette oubliée *(Romances sans paroles)*, « l'Espoir luit » *(Sagesse), Kaléidoscope, Vendanges (Jadis et Naguère)* sont d'une extrême modernité parce qu'ils témoignent d'un effort pour dépasser le moi conscient, réagissent contre la psychologie intellectualiste, même affinée par nos meilleurs romanciers, et annoncent — de loin — le renouvellement opéré par des esprits aussi différents que William James, Bergson et Proust, la redécouverte des « données immédiates de la conscience ». Ce poète du mouvement nous replonge dans la durée intérieure : là, tout est changement ; là, dans l'unité de la représentation, s'interpénètrent perception, souvenir et imagination; là se révèle un monde dominé par l'affectivité qui établit un lien mystérieux entre les sensations, entre les idées, un monde du transitoire et de l'évanescent où se confondent le rêve et la conscience claire, où l'on rêve éveillé, où l'on s'éveille tout en rêvant, où la conscience, sous l'influence de l'ivresse, s'abîme pour laisser place aux rythmes physiologiques élémentaires, jusqu'à l'éclipse totale.

Verlaine, enfin, est moderne par son effort pour rendre l'ineffable, et en cela il est bien disciple de Baudelaire et condisciple de Rimbaud et de Mallarmé. Baudelaire ne citait-il pas ce mot de Gautier: « En poésie, l'inexprimable n'existe pas »? C'est à cette tentative presque désespérée que la grande génération post-baudelairienne doit sa grandeur. Chacun s'efforce de rendre l'ineffable à sa manière : Mallarmé, poète intellectualiste et philosophe, veut traduire en vers une vision quasi platonicienne ou ésotérique du monde, où l'Un est la source du multiple. Rimbaud, ce « mystique à l'état sauvage », nous dépeint, au dire de certains critiques, un monde sous-tendu par la réalité mystique, à la fois repétri, déformé et volatilisé par cet ineffable qui exerce sur lui une formidable pression. Tout au moins le poète, s'arrogeant le geste créateur de Dieu et la puissance du Verbe, prétend engendrer un univers surréel dans la magie duquel le monde réel s'ennoie comme les étoiles dans la lumière du jour. La tentative verlainienne, en face de cette poésie métaphysique ou démiurgique, est en un sens beaucoup plus modeste : Verlaine s est contenté de rendre ce que la sensation comporte d'ineffable, car c'est un sensuel. Son apport personnel est celui d'une expérience sensible dont l'originalité, quand on compare avec Baudelaire, éclate aussitôt. Mais, pour reprendre un lieu commun devenu presque intolérable à force d'être rebattu, c'est aussi un mystique, ce qui est une autre façon de viser l'ineffable, un ineffable d'une nature entièrement différente. Toutefois il n'a rien du mystique à l'état sauvage; son mysticisme est pratiquement orthodoxe. A ce point de vue, Verlaine continue Baudelaire : tandis que le catholicisme des romantiques et, en particulier, celui de Lamartine, se rattache plutôt à la *Profession de foi du vicaire savoyard*, on peut dire que Baudelaire, malgré un jansénisme empoisonné de manichéisme, est le premier poète vraiment catholique du siècle, celui du moins qui ait eu le sens du péché. Les sonnets que Verlaine adresse au Christ se rattachent à la grande veine mystique de *l'Imitation*, de Pascal, de Sainte-Thérèse d'Avila, de Saint-Jean de la Croix. On y distingue très nettement, vers la fin du poème, les trois voies classiques: voie purgative,

voie contemplative, voie illuminative. Et la sensibilité verlainienne confère à ce mysticisme une nuance originale. Le besoin de tendresse a développé dans le cœur du poète un très vif culte marial : c'est une des grandes nouveautés du catholicisme verlainien. Le besoin d'être consolé par une grande sœur, bercé par une mère, s'est reporté sur Marie, et cette dévotion à la Vierge est exquise. Verlaine est un des chaînons les plus importants de la renaissance d'une littérature catholique, après Baudelaire, avant Huysmans, Jammes, Péguy, Claudel, et tant d'autres.

***

Il semble qu'on puisse encore aller plus loin pour définir l'originalité de Verlaine. Mallarmé a été le poète de l'Idée, dont l'absolue simplicité donne l'être à la multiplicité confuse de l'univers. Poète de la vie, Verlaine ne connaît que cette multiplicité. Il est éminemment le poète de l'individuel : « Aimez ce que jamais on ne verra deux fois ». C'est pour cette raison qu'il a cherché à rendre ce qui, dans la vie intérieure, est le plus mouvant et le plus fugitif. C'est ce qui fait également qu'il est le poète de l'impressionisme, qu'il cherche, après Shelley et avant Debussy, à rendre les aspects les plus nuancés, les plus fugaces, les moins perceptibles de l'univers. Mais des événements bouleversants et l'irruption de la grâce ont permis à Verlaine de découvrir un au-delà de l'univers sensible et de dépasser cette « esthétique de l'éphémère », pour employer la formule de Jules Laforgue. C'est ce qui explique que le poète ait échappé au panthéisme naturaliste d'un Shelley grâce à un sens profond du Christ et une conception authentiquement chrétienne de l'amour divin, qui est un dialogue entre un Dieu personnel et des âmes individuelles, connues et aimées de toute éternité.

Baudelaire, dans *Mon cœur mis à nu*, a dit : « Il faut créer un poncif ». Chaque écrivain tend en effet à se créer un style, à se solidifier dans un certain nombre de formules, qui sont transmissibles (moins le génie). Verlaine, nous l'avons vu, s'est toujours refusé à s'en tenir à une certaine forme, un certain style. Il a eu la passion de l' « Autre ». Et c'est ce qui explique sa faiblesse et sa grandeur. Sa faiblesse, parce qu'à la différence des poètes qui se sont forgé un style bien précis, avec des procédés et des effets bien déterminés, il n'a pas été soutenu par la forme, et il n'est pas arrivé à combler les lacunes de l'inspiration et à faire la soudure entre les parties (ou les poèmes) vraiment inspirés. Sa grandeur, parce qu'il a toujours eu le courage d'essayer autre chose. L'originalité de sa position dans la poésie du XIXe siècle, c'est ce refus de s'en tenir à une certaine formule et son besoin de l'abandonner avant qu'elle ne fût pas trop codifiée.

Verlaine est suffisamment loin de nous pour qu'on puisse essayer de le situer dans l'évolution de la poésie française. Il est, à n'en pas douter, un des chaînons intermédiaires qui relient Baudelaire et le symbolisme, autrement dit un des premiers fondateurs de la poésie française moderne, celle qui a pour mot d'ordre « ut musica poesis ». Mais il est curieux de constater que si Valéry est assurément l'héritier spirituel de Mallarmé, si Claudel est probablement celui de Rimbaud (avec les surréalistes), Verlaine, malgré une influence diffuse parmi des poètes de second plan ou franchement mineurs, (Moréas, Samain, H. de Régnier, Apollinaire, Fagus, Mazade, Carco). Verlaine n'a pas eu à proprement parler de postérité littéraire. En somme, bien qu'il ait libéré le vers régulier, on ne peut pas dire qu'il ait ouvert une voie nouvelle. En un sens, c'est une infériorité, d'un autre côté, c'est un avantage, car cela prouve qu'il demeure inimitable quand il est génial. Comment le poète de l'individuel, l'artiste toujours en quête de l' « Autre » pourrait-il avoir une postérité, puisqu'il n'avait pas de « style » à léguer? En tout cas la faveur dont il jouit est grande car le public, quand il se sent las de se pencher sur des rébus prétendûment poétiques dont il ne retire aucun enrichissement, sait gré à Pauvre Lélian d'avoir composé, dans la seconde partie du XIXe siècle, des vers somme toute intelligibles, aux lignes tantôt très simples, tantôt délicieusement contournées, à la musique poignante parfois, ou plus souvent limpide, gracieuse et légère.

C. CUÉNOT.

Esquisse d'une stratégie de César d'après les livres V, VI et VII du *De Bello Gallico* (suite)

LA BATAILLE DU CENTRE. ROLE SECONDAIRE DE VERCINGÉTORIX

Hors les Rèmes, les Lingons, les Séquanes, quel peuple de la Gaule au début de 52 respectait encore César? Les Éduens eux-mêmes sont si peu sûrs qu'il n'osera pas leur confier sa sécurité personnelle (VII, 6, 4). La présence des légions dans le Sénonais n'a pas empêché les Gaulois de poursuivre leurs efforts contre les Romains. Le mouvement s'étend vers le sud et le sud-ouest jusqu'aux Rutènes, jusqu'aux Nitiobroges et aux Gabali qui menacent la Province, mouvement qui ramènera César et son armée vers ce territoire par une sorte de diversion continue, de menace constante sur ses arrières. Ce qui caractérise cette guerre gauloise, c'est toujours, par opposition aux déplacements linéaires de l'armée romaine, de vastes actions en surface. La guerre passe du pays sénon aux régions du Centre, du pays carnute au Rouergue et au Gévaudan, mais pas de colonnes qui se déplacent et les mouvements en masse, limités d'ailleurs par les chefs de la Gaule, ne se produiront qu'exceptionnellement à cause d'Alésia. C'est une propagation comme celle de la vague qui soulève l'eau sans la transporter; ainsi des peuples s'arment, chacun à son tour, quand le moment est venu.

A côté de cette très ample impulsion, qui suffit à expliquer l'entrée en guerre des Arvernes quand le proconsul passe à leur portée, quelle importance attribuer à l'action de Vercingétorix? César a commencé son livre VII comme s'il lui fallait exposer toute l'étendue de la révolte; il introduit presque aussitôt le personnage de l'Arverne pour le rendre cause de toute la suite de la guerre. Le « Simili ratione » (VII, 4) qui greffe le « portrait » de Vercingétorix sur le massacre de Genabum a-t-il grand sens? Entre la prise d'armes collective des Carnutes et l'entreprise tout individuelle prêtée à Vercingétorix, nulle similitude de méthode ni de politique. Pourtant, si surfait qu'ait été le rôle du héros arverne tant par les historiens du XIX[e] siècle que par César, il n'en a pas moins existé. C'est la rareté des renseignements véridiques sur le personnage qui le fait paraître mystérieux.

Le mystère n'est pas dans une défaite trop compréhensible, ni dans une saisie de pouvoir qui, si César a dit vrai, fut l'établissement assez banal d'une tyrannie. Les ténèbres commencent quand on voit les peuples de la Gaule accepter ce jeune Arverne, sinon comme général en chef, du moins comme général d'armée, car enfin, il fut cela. Or, à lire les *Commentaires*, on n'a pas l'impression que les *ciuitates* de la Gaule se soient coalisées si facilement, ni qu'elles aient eu pour coutume d'expédier volontiers un contingent de leurs guerriers aider un état, même voisin. En revanche, on embauchait des mercenaires, et les appels aux cavaliers germains sont fréquents. César finit par employer la recette, et s'en trouva bien. Mais la Gaule du Centre ne pouvait pas ou ne pouvait plus faire appel aux auxiliaires d'Outre-Rhin. Peut-être s'en était-elle dégoûtée, au temps d'Arioviste; en tout cas, César avait chassé les Suèves, et la présence des légions autour d'Agedincum, chez les Rèmes et chez les Lingons n'eût pas facilité l'appel aux Germains. Alors, le rôle de Vercingétorix n'est-il pas de fournir à ses voisins, je ne dis pas des mercenaires, mais l'appoint stratégique qui permettra de faire pencher en leur faveur la balance idéale des forces? Aussi bien, lorsque Gergovie pourra passer pour une preuve de la valeur arverne, les Éduens ne garderont plus de réserve dans leur hostilité.

Appoint tout stratégique d'ailleurs, en ce sens que Vercingétorix ne livre pas bataille, à moins d'y être forcé. Avec ses 80 000 guerriers, il est bien trop faible pour affronter plus de deux légions, mais il manœuvre, il crée une gêne pour les Romains au moment où la *ciuitas* envahie lutte pour les repousser. Rôle d'appoint évident lors de la prise de Noviodunum : les habitants se rendaient, quand la cavalerie de Vercingétorix se montre au loin; plus de reddition, prise d'armes; les Germains de César dispersent la cavalerie de Vercingétorix; et les Vellaunoduniens de se confondre en excuses sur un regrettable malentendu (VII, 12-13). Rôle d'appoint, mais qui n'est pas négligeable.

Au début de 52 le problème stratégique qui se pose à César est redoutable et difficile, non parce qu'au début de la campagne il se trouve séparé de son armée — une fois de plus, c'est sur

cet aspect secondaire qu'il attire toute l'attention — mais parce qu'une triple nécessité s'impose au conquérant mis en difficulté, et qu'il est impossible de la résoudre toute à la fois sans disperser l'armée. En effet, la Province est menacée; et si d'aventure les Éduens prenaient les armes, elle serait menacée non seulement à l'ouest mais aussi dans le couloir Rhodanien et les plaines de l'Isère; ce qui arrivera, lorsqu'après Gergovie, des Éduens et des Ségusiaves entreront sur le territoire des Allobroges (VII, 64, 4-5); au Nord, l'armée est entourée de peuples menaçants et qui seront encore en guerre l'année suivante. Or, il ne suffirait pas de retirer l'armée de cette contrée pour y revenir plus tard offensivement, car César paraît tenir beaucoup à cette zone, et l'on dirait que la moitié est de la Gaule par où commença la conquête, contient avec les pays des Séquanes, des Rèmes et des Lingons une place essentielle pour le conquérant. De fait, quand il fera porter son effort dans d'autres régions, il n'en laissera pas moins une garnison à Agedincum, et cette région ne sera abandonnée qu'à la dernière extrémité. Enfin, les grandes cités du Centre mobilisent. César prétend qu'il lui fallait veiller à ce que les vassaux et tributaires des Éduens ne soient pas entraînés dans le camp de Vercingétorix (VII, 10, 1). N'est-ce pas une atténuation de la réalité? n'a-t-il pas à craindre que les Eduens eux-mêmes, dont il se méfie déjà, ne commencent les hostilités? Aussi cherchera-t-il, sans se risquer trop sur le territoire éduen à écarter de leur pays les forces des *ciuitates* voisines, et cet effort pour donner de l'air, et imposer un isolement relatif à cette région se reconnaît à la division de l'armée, sitôt après la prise d'Avaricum. Simultanément, César doit tenir compte d'une évolution politique et militaire de la situation dont le temps est un facteur important : à mesure que le temps passe, les Gaulois s'arment, accumulent des ressources, les uns s'habituent à l'indépendance, les autres, à ne plus craindre les Romains, ce qui les entraînera dans la guerre. Il faudrait donc agir vite et dans trois directions à la fois. Or, César dispose des onze légions en garnison dans le nord-est, de levées diverses et du *supplementum*. Avec les diverses levées locales, il donne une couverture à la Province. Contre les Cadurques et les Rutènes l'offensive sera pour l'année suivante; aussi bien, il y faudrait employer des légions qui sont encore loin. Avec le *supplementum* et divers détachements, César tente une diversion chez les Arvernes; ce mouvement n'a pas grande portée, et le *supplementum* ira rejoindre le gros de l'armée. C'est avec les onze légions que sera menée la campagne.

Il serait nécessaire d'agir rapidement et sur deux théâtres d'opérations : dans le Bassin parisien et dans le Centre. Deux stratégies sont concevables, soit agir sur les deux théâtres avec deux corps distincts, soit agir dans une seule région, mais si massivement que l'armée aura tôt fait d'écraser les Gaulois dans une bataille générale ou d'emporter l'un après l'autre leurs *oppida ;* — et c'est bien ainsi que commencera la campagne du Centre (VII, 11 sqq.). — Après un grand succès sur un théâtre d'opération, l'armée pourra faire porter son poids sur l'autre. C'est cette stratégie que César choisit, mais en laissant chez les Sénons les deux légions de règle, garnison suffisante pour conserver Agedincum : il a donc l'intention de revenir et de reprendre l'offensive plus tard de ce côté. Avec neuf légions, il a une force offensive suffisante pour battre l'un des trois grands peuples du Centre, qui ont déclaré leur hostilité, Carnutes, Bituriges ou Arvernes, et même une armée de coalition.

La nécessité de contenir les Éduens oblige César à mener d'abord une forte offensive dans le Centre. Supposons, en effet, qu'il eût pris pour premier objectif la région parisienne ou les Trévires, les Éduens prêtaient la main au reste de la Gaule et la Province était envahie avant peut-être que le Romain ait pu livrer bataille à un peuple belge ou cisrhénan. Mais parmi ces peuples de la Gaule centrale, lequel prendre avant tout autre pour objectif principal? Devant César s'étend de la Seine aux Cévennes un vaste territoire aux fortes populations, Carnutes, Bituriges et Arvernes, un bloc puissant, équilibré autour de l'axe Gergovie-Chartres. Les Arvernes ne sont pas directement accessibles aux légions; à frapper d'abord les Carnutes, le proconsul trouverait plus d'un avantage politique et militaire, châtier une nation qui le mérite à ses yeux tout en effrayant les autres, mettre en mauvaise posture les Sénons et les Parisii, et peut-être trouver beaucoup de blé dans ce pays où les *negotiatores* allaient l'acheter. En outre, les Carnutes sont les plus proches de la base d'où partirait l'offensive : à quelques étapes d'Agedincum, le légionnaire serait au cœur de leur pays. Mais l'exploitation du succès entraînerait vers Lutèce, il y faudrait renoncer ou donner aux Bituriges et aux Arvernes les avantages d'un long répit, sans compter le risque de les voir remonter offensivement vers le Nord. César choisit donc de frapper le centre du centre et prend les Bituriges pour objectif stratégique. Non sans précaution, car outre qu'il laisse à Agedincum une garnison capable de gêner les Senons, il donne à ce peuple, puis aux Carnutes de ces coups de boutoir dont il s'est fait une habitude depuis l'hiver de 54-53; c'est la prise de Vellaunodunum, c'est celle de Genabum. Ainsi, il retarde un mouvement des Sénons vers le sud, il rend impossible une expédition directe des Carnutes au secours des Bituriges, puisqu'il leur ôte, avec cette place et le pont sur la Loire, leur débouché vers cette
 région. Ainsi le proconsul couvre stratégiquement la marche qu'il fera ensuite vers le sud, et après

ce brillant début, il se dirige vers le centre du pays biturige, se jetant à son habitude au milieu du territoire qu'il veut conquérir, puis assiégeant Avaricum, grande ville qu'il était naturel de prendre pour objectif.

C'est ici que Vercingétorix, par son intervention purement stratégique, car jamais il ne propose la bataille, va fausser la balance des forces et faire perdre à César l'avantage qu'il devait retirer de la concentration. Il fallait faire vite pour frapper ailleurs, mais parce que l'Arverne soutient les assiégés, leur résistance se prolonge. Cette perte de temps serait moins grave si les Romains pouvaient se diviser en deux corps, dont l'un reprendrait les opérations strategiques pendant que l'autre terminerait le siège. Les légions sont assez nombreuses pour fournir deux forces suffisantes, mais la présence des 80 000 hommes de Vercingétorix les oblige à demeurer concentrées. En effet, supposons un instant que César n'ait plus gardé que six légions comme il le fera plus tard : chaque jour, il aurait dû garder deux légions en armes contre les défenseurs de l'oppidum, et une légion sans doute pour le camp, mais trois légions auraient pu travailler à l'*agger* et aux tours. Vercingétorix étant là, il fallait lui opposer au moins les deux légions de règle, sans pour autant retirer celles qui s'opposaient aux défenseurs, rendus plus mordants par la proximité d'un allié; il ne serait plus resté qu'une légion pour le chantier et une pour le camp. Combien de temps aurait duré le siège? Et les risques étaient grands car Vercingétorix avait des forces neuves. César se trouva donc obligé de garder sous Avaricum plus de six légions, autant dire toutes les neuf, car en détacher une seule pour la renvoyer à Agedincum, c'était la livrer à Vercingétorix. Celui-ci imposait donc à César à la fois une perte de temps et une restriction presque paralysante de son rayon d'action. Pour une grande part, le proconsul perdra la guerre de 52 et la Gaule au cours du siège d'Avaricum. Quand il pourra détacher Labiénus, il sera trop tard.

Et l'on devrait parler d'une autre gêne due à Vercingétorix, celle du ravitaillement, qui fit souffrir l'armée romaine de la disette. Le livre VII en rejette toute la responsabilité sur l'Arverne qui aurait conseillé aux Bituriges de détruire leurs réserves pour ne rien laisser aux Romains, puis qui aurait entrepris d'intercepter les fourrageurs et les convois (c. 17, cf. Dion Cassius, 40, 34, 2). César ne dit rien des causes stratégiques de la famine : mais n'est-il pas clair que les besoins d'une armée concentrée étaient plus grands? Théoriquement, pour donner 900 grammes de blé par rationnaire à huit ou neuf légions, il fallait disposer de 43 000 à 48 000 kilogrammes de grain par jour. Or, comme il était impossible de détacher un corps, les possibilités mêmes de la réquisition étaient restreintes. L'impuissance de l'armée romaine à tenir la surface du pays aboutit ici à une sorte d'impuissance économique. Les besoins étaient plus grands qu'il n'aurait fallu pour le siège d'une ville, et la nécessité d'y satisfaire durait plus longtemps, cependant que les possibilités d'approvisionnement se restreignaient aux abords du camp. Ainsi par les causes stratégiques seules, l'économie de l'armée romaine devait passer par un goulot d'étranglement, et l'action de l'ennemi s'y ajoutant, c'était l'asphyxie.

Il est facile de comprendre les efforts de César pour rompre une des mâchoires de cet étau, soit du côté de Vercingétorix en essayant de surprendre son infanterie (VII, 18), soit du côté de la place en pressant les travaux de siège, puis en saisissant l'indestructible muraille par surprise (*ib.*, 17, 3 et 24 sqq.), mais on s'est demandé si une fois Avaricum tombé entre ses mains, il n'eut pas le plus grand tort de diviser si tôt ses forces (1). Cependant on peut, d'après la situation générale et en fonction du succès qu'il vient de remporter, imaginer des calculs qui rendraient compte de sa décision. D'une part, le conquérant n'a jamais renoncé à opérer cet été-là dans le Bassin parisien et le temps perdu sous l'*oppidum* biturige le contraint, s'il veut mettre cette idée en pratique, à en décider rapidement l'exécution. En outre, une opération offensive dans la vallée de la Seine apporte des avantages défensifs, tant pour la base d'Agedincum dont la pression ennemie sera écartée, que pour le secteur du Centre : les Carnutes en seront détournés par la menace stratégique qui pèsera au nord sur leur territoire, et les Éduens sentiront que les forces hostiles à Rome sont reportées à l'ouest. D'autre part, le gros de l'armée n'a plus besoin d'être aussi considérable, et le proconsul peut le penser pour les raisons suivantes : les Carnutes, qui ont perdu Genabum, leur débouché vers le sud, et qui devront prendre garde au nord, n'exerceront plus d'influence stratégique du côté des Bituriges et des Arvernes; les Bituriges viennent d'essuyer un de ces coups qui interdisent à une *ciuitas* toute entreprise à distance pour plusieurs semaines; de plus, les mouvements de troupes qui constitueront le corps d'armée du Senonais se feront à travers leur territoire, ce qui maintiendra chez eux une certaine crainte des Romains. La prise d'Avaricum donne à César une double possibilité stratégique : un laps de temps où il n'a pas à compter avec les Bituriges, un renversement de la proportion d'effectifs qui lui permet de diviser son armée.

(1) Jullian, *Gaule*, III, p. 465 sqq., *Le siège de Gergovie : fautes et mécomptes de César.*

A ce moment qui va-t-il attaquer des deux grands adversaires qu'il a encore en Gaule centrale? Les Carnutes ou les Arvernes? Une attaque contre les Carnutes, dirigée du sud au nord, pendant que Labiénus progresserait le long de la Seine serait victorieuse, mais la Province serait toujours menacée et les Arvernes pourraient relever les Bituriges et solliciter les Éduens. Il faut donc frapper les Arvernes, moins à cause de leur action que de leur position. Avantage supplémentaire, les forces de l'ennemi ne seront plus ce qu'elles étaient sur le territoire biturige. Là s'opposait à César une *ciuitas*, aidée par le corps stratégique de Vercingétorix, au total une puissance comparable à celle de deux *ciuitates* réunies. En pénétrant dans la Limagne, le proconsul ne rencontrera plus une opposition équivalente : en effet, Vercingétorix a perdu des guerriers dans Avaricum, mais surtout il revient dans sa propre patrie. Or, c'est d'elle qu'il paraît avoir tiré le plus gros de ses forces, et en revenant la défendre, il ne fait qu'y réintroduire les forces qu'il en avait retirées. Seuls, les contingents qui ne sont pas arvernes constitueront un renfort réel pour les défenseurs de Gergovie. Sommairement, César n'aura pas à compter avec un adversaire équivalant à deux *ciuitates*, mais tout au plus, avec une *ciuitas* aidée de quelques détachements. De là vient qu'il ne prend avec lui que six légions; de là, que Vercingétorix se retire sans combattre; de là, encore, que l'Arverne appelle des renforts. César mentionne le roi des Nitiobroges avec ses sujets et des Aquitains (VII, 31, 4-5). Lui qui retranche habituellement cette sorte de détail donne ici une précision assez exceptionnelle : elle est la preuve de sa nouvelle supériorité stratégique. La menace dirigée contre le réduit arverne rappelle vers le Nord des combattants qui menaçaient la Province. Grâce aux risques pris par César, la situation s'améliore simultanément sur les trois théâtres de la guerre.

Risques considérables toutefois, car en ne gardant plus dans le Centre que six légions groupées, César s'expose à voir la balance stratégique se déplacer beaucoup plus vite à son détriment. On le constate assez quand il quitte momentanément le camp placé sous Gergovie pour se porter avec quatre légions chez les Éduens; Vercingétorix passe immédiatement à l'offensive (VII, 41). Ensuite, il suffit d'un échec tactique où deux légions eurent à souffrir pour que la situation soit compromise de façon irréversible. Entre les opérations de Gergovie et l'agitation politique des Éduens les relations de cause à effet ont été enchevêtrées si savamment dans le livre VII qu'il est impossible de les apprécier (1). On comprend du moins la retraite précipitée de César : il lui faut passer la Loire avant que Vercingétorix, sur la rive gauche, et les Éduens, sur la rive droite, puissent coordonner leurs mouvements (VII, 56). Il lui faut même se retirer du Centre parce que les forces d'une *ciuitas* autre que les Arvernes reparaissent sur ce théâtre d'opération et que la situation stratégique redevient la même qu'aux alentours d'Avaricum. La seule différence est contre le proconsul : il n'a plus huit ou neuf légions, mais six ou sept dont deux au moins sont affaiblies. Après avoir regroupé toutes ses unités, sans doute au sud d'Agedincum (VII, 62, 10), ne se retrouve-t-il pas assez fort pour reprendre l'offensive contre les Éduens? Mais il n'a plus de raison de reprendre sa campagne par le Centre comme au printemps quand il isolait cette *ciuitas* de ses voisins en guerre. Le mal est fait. Des trois nécessités qui s'imposaient au début, une seule subsiste, mais beaucoup plus pressante, qui est la protection de la Province. Il faut donc que le proconsul reprenne l'offensive depuis le sud ou depuis l'est, afin de couvrir les accès du Midi en même temps qu'il frappera les Éduens et les Arvernes.

L'occasion lui en fut offerte prématurément par ces ennemis mêmes. Il serait trop long d'analyser leurs fautes. Comment ne pas remarquer au moins les oscillations de la balance des forces? Les Éduens, *ciuitas* puissante, ont à leur côté l'appoint stratégique fourni par Vercingétorix; ils attaquent. Les Éduens sont battus, Vercingétorix est réduit à ses propres forces, il bat en retraite. Ici, il commet sa terrible erreur : imbu peut-être de sa gloire et du souvenir de Gergovie, il campe dans un *oppidum* et laisse l'armée romaine venir au pied de la hauteur. Mais le succès de Gergovie était dû au relief qui empêchait d'encercler la place et à la puissance du peuple arverne. L'acropole d'Alésia se laissait investir et les forces des Mandubii étaient insignifiantes. Autour de Vercingétorix, César eut le temps d'établir ses retranchements avant que les autres peuples interviennent. Ce fut la victoire. Victoire à la lisière d'un pays insoumis, mais les Éduens sont affaiblis et, surtout, l'appoint stratégique que Vercingétorix pouvait prêter tour à tour à chaque belligérant est anéanti. L'*imperator*, à qui l'expérience de ces deux années a beaucoup appris, prépare un plan d'opérations complexe. Les quartiers d'hiver, ordonnés selon une savante division des forces, toutes prêtes à des regroupements divers sur des axes différents, en révèlent les visées et les moyens. Après l'hivernage de la témérité, après l'hivernage du péril, les hiberna de 52 sont ceux de la confiance. Il ne reste plus qu'à conquérir la Gaule.

Michel RAMBAUD.

(1) *Déformation historique*, pp. 104-105 et 321.

Aperçu sur l'état présent des études homériques *(suite)*

IV

HOMÈRE ET L'HISTOIRE

Qui était le poète qui composa l'*Iliade* et l'*Odyssée*? A quelle époque et où vivait-il? Les récits homériques ont-ils quelque rapport avec l'histoire? Dans ce cas, à quel moment faut-il placer les événements qui les ont inspirés? Quelle civilisation nous décrivent-ils? N'y a-t-il pas, de ce point de vue, une évolution de l'*Iliade* à l'*Odyssée* ? Cette évolution ne nous oblige-t-elle pas à supposer qu'il y a eu deux poètes différents ?

Sur toutes ces questions, les renseignements donnés par les Anciens — quand ils existent — sont loin d'être concordants. Nous possédons des *Vies d'Homère*, les unes anonymes, les autres attribuées à Hérodote, Plutarque, Proclos (ve s. ap. J.-C.). Celle qu'on attribue à Hérodote semble dater du IIe siècle ap. J.-C., mais elle utilise des sources plus anciennes : Éphore (1re moitié du IVe s. av. J.-C.) et Aristote. Un autre document, le *Tournoi d'Homère et d'Hésiode*, postérieur à Hadrien, recouvre une tradition qui avait déjà cours au Ve siècle.

Tous ces témoignages contiennent beaucoup d'indications fantaisistes sur la généalogie et la vie du poète ou sur l'étymologie de son nom (celui qui ne voit pas, l'arrangeur (1), le compagnon (2), l'otage, et même la cuisse !). On ne peut rien tirer de là, pas même la certitude qu'Homère fût aveugle, légende qui a pu naître de l'épisode de Démodocos (*Odyssée*, VIII, 63).

Sur son pays d'origine, si la majorité des témoignages nous orientent du côté de Smyrne, nous trouvons attestées aussi beaucoup d'autres opinions. Proclos dans son *Nouvel abrégé de littérature*, avoue son embarras : « Chacun a pu se laisser aller au gré de sa fantaisie. Certains l'ont dit natif de Colophon, d'autres de Chio, d'autres de Smyrne, d'autres d'Ios, les autres enfin de Cymé ». On pourrait ajouter Argos, Pylos, Ithaque, Chypre, et même Athènes (3). Tout le monde connaît les épigrammes de l'*Anthologie* (XVI, 297-298) sur les sept villes qui se disputaient l'honneur d'avoir donné le jour à Homère.

« En ce qui concerne sa date, continue Proclos, l'école d'Aristarque le dit contemporain de la colonisation d'Ionie, laquelle est postérieure de soixante ans au retour des Héraclides et cette affaire des Héraclides a suivi de quatre-vingts ans l'époque troyenne, mais Cratès et ses disciples le font remonter jusqu'à l'époque même de la guerre de Troie » (4). Comme la guerre de Troie, pour les Anciens, se plaçait vers 1200, d'après Aristarque, Homère aurait vécu vers le milieu du XIe siècle, et d'après Cratès, à la fin du XIIIe ou au début du XIIe siècle.

Hérodote (II, 53) place Homère (et Hésiode) environ quatre cents ans avant lui, c'est-à-dire vers 850. Thucydide (I, 3, 3) le situe d'une façon plus vague : « bien après la prise de Troie ». Théopompe propose 686.

Devant cette incertitude de la tradition, les modernes ont tenté de demander la solution soit au texte même, soit à l'archéologie.

C'est sur la patrie d'Homère que les épopées pourraient le mieux nous renseigner. M. Mazon, dans l'*Introduction à l'Iliade*, montre que le poème suppose une connaissance directe de l'Ionie : « L'auteur de B (c'est-à-dire du chant II) a vu dans la plaine du Caystre s'abattre de grands vols

---

(1) ὁμὸς + ἀραρίσκειν.

(2) ὁμηρεῖν = ἀκολουθεῖν d'après Théopompe.

(3) C'est Aristarque qui aurait émis cette idée, en se fondant sur les atticismes du texte.

(4) Cité par SÉVERYNS *Homère*, II, *Le Poète et son œuvre*, p. 6-7,

d'oiseaux de passage... Celui de Δ (141-145) a observé des femmes de Lydie et de Carie occupées à teindre l'ivoire... Celui de I (4-7) a vu les vents du nord et du nord-ouest « soufflant tous les deux de Thrace soulever la mer sur les côtes troyennes et les « joncher d'algues à l'infini »... et a assisté en personne aux Panionies du Mycale ». Deux vers de l'*Odyssée* (III, 171 et XV, 404) semblent également postuler un spectateur placé quelque part sur la côte d'Ionie asiatique.

M. Von der Mühll qui pense, comme Aristarque, que le poète de l'*Iliade* est originaire de l'Attique, est obligé de reconnaître qu'il a voyagé en Troade et connaît la Lycie et Rhodes. Aristarque lui-même déclarait qu'Homère n'avait composé ses poèmes qu'après avoir émigré en Asie Mineure. C'est donc de ce côté qu'il faut sans doute s'orienter. S'il fallait préciser davantage, on pourrait se rallier au témoignage qui revient le plus fréquemment dans la tradition, suivant lequel Homère serait né à Smyrne et aurait vécu à Chios. Le nom d'Homère se rencontre en Thessalie ou en Étolie. Faut-il en conclure que l'aède est issu d'une famille thessalienne ou étolienne émigrée à Smyrne ? Toujours est-il que pour Simonide (VIIe s.) il était l'homme de Chios et, pour Pindare, « l'homme qui est à la fois de Chios et de Smyrne ».

***

A quelle époque vivait-il? Les dates proposées par Aristarque et Cratès paraissent généralement beaucoup trop reculées et les modernes accordent plus de crédit aux témoignages d'Hérodote et de Thucydide, mais se séparent quand il s'agit de préciser davantage et se prononcent pour des solutions variées qui vont du IXe siècle au VIe siècle avant J.-C.

Les divergences proviennent de plusieurs causes. D'abord de la discrimination que font les chercheurs entre les indices dont ils disposent : suivant qu'ils mettent l'accent sur celui-ci ou sur celui-là, leurs conclusions sont différentes. Les uns (Bethe) et plus récemment Von der Mühll sont frappés par les atticismes des poèmes (1) et sont tentés de se tourner vers le VIe siècle attique; certains, comme Lörcher (1920), relèvent dans l'*Iliade* des emprunts à l'élégie et pensent plutôt au milieu du VIIe siècle; d'autres, comme Finsler (1908), s'attachent au mélange dialectal d'ionien et d'éolien qui correspondrait au moment où Smyrne, ancienne colonie éolienne devint une ville ionienne (VIIIe siècle selon Finsler) (2). On peut encore, comme Miss Lorimer (o. c.) (3), s'appuyer sur les données de l'archéologie. Les poèmes homériques ont dû être composés avant l'apparition (vers 680) du nouvel armement des hoplites, et le changement de tactique qui substitua le combat en formations serrées au combat individuel. L'existence dans l'*Odyssée* d'un casque qualifié de πάγχαλκος, et répondant à un type attesté dans le dernier quart du VIIIe siècle, le nombre assez grand des mentions de l'ivoire, la broche d'Ulysse, d'un modèle qui ne se trouve guère qu'au début du VIIe siècle (à moins que le passage ne soit une interpolation), peuvent nous orienter vers une date comprise entre 700 et 680. L'*Iliade* serait antérieure de deux ou trois dizaines d'années. En tout cas, les deux poèmes ont été composés après 750, date qui s'accorde avec le rôle que jouent les Phéniciens tels qu'ils nous sont présentés par le poète.

C'est surtout sur cette dernière indication d'ordre historique que s'appuie M. Germain, qui aboutit à des conclusions un peu différentes (4). L'hostilité que le poète de l'*Odyssée* semble manifester aux Phéniciens et l'activité qu'il prête à ces derniers paraissent correspondre à la période postérieure à 660 — ce qui conduit à proposer, pour la composition de l'*Odyssée*, les années comprises entre 660 et 640 (5).

Ce qui complique les choses, c'est qu'une même indication peut être interprétée de diverses

---

(1) Sur la valeur réelle de cet argument, voir dans le prochain numéro le chapitre sur la langue d'Homère.

(2) Selon d'autres, milieu du IXe siècle.

(3) Voir *Information littéraire* mars 1957, p. 74, n. 1.

(4) La *Genèse de l'Odyssée*, P.U.F., 1954.

(5) M. Mireaux dont nous avons cité les travaux dans notre premier article, voit dans les « Éthiopiens impeccables » une allusion à la domination de la monarchie éthiopienne vers 730 av. J.-C. Il suppose que le « Courroux d'Achille » et le « Retour d'Ulysse » qui contiennent cette mention ont été composés vers la fin du VIIIe siècle. Nous ne saurions le suivre lorsque, essayant de dater l'*Iliade* et l'*Odyssée*, il voit derrière Égisthe, Gygès, derrière Ithaque, Leucade, la colonie fondée par Corinthe vers 650, dans l'épisode de Pylos, un voyage diplomatique favorisant la politique de Cypsélos, et dans les récits de l'*Iliade* une transposition des rivalités coloniales de Milet et Mitylène au VIIe siècle.

façons. L'allusion aux Panathénées dans l'*Iliade* II, 546-558 est considérée par M. Von der Mühll comme une signature qui indique de manière irréfutable la date du poème. Pour M. Mazon, comme pour d'autres critiques, ce passage est une interpolation ou (ce qui revient au même pour la question qui nous occupe) une déformation d'un passage ancien, destinée à faire plaisir aux Athéniens. Il ne prouve donc rien pour la date de l'ensemble de l'*Iliade* (1).

Il faut dire surtout que les deux textes homériques ne sont pas l'œuvre d'un historien mais d'un poète et que les renseignements historiques qu'ils peuvent contenir sont forcément imprécis, parfois arrangés, en tout cas allusifs et jamais datés. Il y a donc dans l'utilisation que l'on en fait une part d'interprétation et dans cette interprétation beaucoup d'incertitude. Prenons deux exemples particulièrement significatifs.

Dans l'*Odyssée*, les Égyptiens et les Phéniciens jouent un rôle assez important, mais à quelle période de l'histoire ce rôle correspond-il exactement? M. Germain, qui discute le problème, en fait apparaître la complexité. L'Égypte apparaît dans l'*Odyssée* comme un pays de cocagne où l'on peut amasser de grandes richesses et ceci pourrait nous orienter vers la période de prospérité égyptienne des XVe, XIVe et au plus tard, XIIIe s. av. J.-C. Les incursions des peuples de la Mer, dont l'histoire du coup de main du chant XIV semble être un écho, ont cessé vers 1200. D'un autre côté, ce pays semble lointain, d'accès difficile (*Od.* III, 318-22). Y aller est une expédition — ce qui correspond à un moment où les relations entre Égypte et Grèce sont interrompues ou rares. Ceci est valable de la fin du XIIIe s. au milieu du VIIe siècle. Le poète semble donc atteindre un passé révolu à travers une vieille légende achéenne.

Mais tout n'est peut-être pas aussi archaïque dans le poème. Dans le récit du coup de main (*Od.* XIV), la population qui anéantit les pirates n'a, pour la conduire, qu'un vague « roi » dont la puissance ne semble pas dépasser la région. On peut alors songer à la féodalité libyenne de la XXIIe dynastie.

La mention du vieillard d'Ithaque Ægyptios, pourrait être le sobriquet d'un émigrant ou d'un captif revenu au pays après un séjour en Égypte. Mais, se demande M. Germain, cet Égyptien vivait-il aux temps achéens ou l'aède l'a-t-il rencontré auprès de lui parmi les armateurs et les marins? Dans ce cas, faut-il descendre jusqu'au milieu du VIIe siècle où les Hellènes fondent des colonies en Égypte ou supposer qu'il y a eu des relations entre Grecs et Égyptiens aux « temps obscurs d'anarchie du delta »? L'intérêt que l'aède porte à l'Égypte vient-il du prestigieux passé égyptien à l'époque achéenne ou de l'intérêt renouvelé que suscite l'Égypte dans les milieux ioniens?

Dans l'épisode de Protée, l'îlot de Pharos est présenté comme étant à une journée de l'Ægyptos, ce qui est une erreur si on donne à ce dernier mot le sens d'Égypte. M. Rhys Carpenter, cité par M. Germain, pense que le passage s'explique pour des navigateurs « qui, arrivant en Égypte de Cyrène, entrent dans la bouche bolbinitique du Nil pour remonter jusqu'à Saïs, conditions qui se trouvent réunies entre 631 (fondation de Cyrène) et l'ouverture de Naucratis sur la bouche canopique (plus rapprochée de Pharos) à la fin du siècle » (2).

Malgré l'intérêt de toutes ces indications, laquelle emporte vraiment la conviction?

Il en va de même en ce qui concerne les Phéniciens. Il n'est question dans l'*Odyssée* que des Sidoniens, jamais des Tyriens. Or, depuis le XIIe siècle, c'est-à-dire la destruction de Sidon par les Peuples de la Mer, c'est Tyr qui est devenue le grand centre commercial et industriel (1100-700).

En conclurons-nous que l'aède archaïse et ne pense qu'aux relations qui existaient entre les Achéens et la côte syrienne avant le XIIe siècle? ou bien que le nom de Sidoniens étendu à

---

(1) La même difficulté se présente pour la mention des Sikèles dans l'*Odyssée* XX, 383 et XXIV, 211, 366, 389. Est-ce une interpolation postérieure à la colonisation grecque, ou une allusion aux rapports qui auraient existé entre les Phéniciens et l'ouest de la méditerranée vers 750 av. J.-C. ? Les fouilles italiennes de ces dernières années (voir J. Bérard : *La colonisation grecque de l'Italie méridionale et de la Sicile dans l'Antiquité*, notamment chap. VII et XII, revus dans la nouvelle édition) ont même révélé des relations entre la Grèce et l'Occident aux temps mycéniens. La mention des Sikèles serait-elle alors un archaïsme du poème ?

Voir aussi pour Chypre, mentionnée une fois dans l'*Iliade* et trois fois dans l'*Odyssée*, les indications données dans Germain *o.c.*p. 170, et dans Miss Lorimer *Homer and the Monuments*.

(2) Voir aussi V. Bérard, *Pénélope et les Barons des îles*, p. 383 sqq. critiqué par Miss Lorimer, p. 90, note 2.

toute la région désigne aussi, pour lui, les Phéniciens de son époque? Si l'on admet cette dernière affirmation qui a quelque vraisemblance, à quelle période correspond exactement la peinture si vivante qu'Homère nous fait des Phéniciens? L'image qu'il nous en donne est double : plutôt favorable dans l'*Iliade* et dans l'*Odyssée* IV, 615-9 ou XIII, 271-86, mais assez franchement antipathique en XIV et en XV. Peut-être faut-il voir là le mélange de deux traditions : l'une remontant à l'époque mycénienne, l'autre, plus récente, correspondant à l'hostilité des Grecs contre l'activité renaissante des Phéniciens. Cette activité, M. Mireaux la situe après la soumission de Chypre aux Assyriens (709) (1). M. Germain la placerait plutôt après la destruction de Sidon (676), la conquête définitive de l'Égypte (663) et l'accord du roi de Tyr avec Assurbanipal, moment où Tyr connaît une nouvelle prospérité. Ces dates coïncident avec la reprise d'activité des cités grecques d'Asie après l'arrêt d'expansion lydienne et l'échec des Cimmériens (650-637). « Navires grecs et phéniciens, dit M. Germain, n'ont pas dû se croiser toujours de façon pacifique ». Nous aurions un écho de ces rivalités dans l'*Odyssée* (2).

On voit qu'il s'agit d'hypothèses, de possibilités plutôt que de certitudes, et même si l'hypothèse est exacte, ce que le texte nous donne, c'est l'utilisation *littéraire*, sans précision de date, d'un fait historique.

Le problème est encore plus difficile quand le poète, comme c'est le cas pour une partie de l'*Odyssée*, nous transporte dans un monde qu'il *veut* présenter comme merveilleux. Faut-il supposer, comme on l'a fait dès l'Antiquité, que ce monde en apparence imaginaire cache des sites et des aventures réelles? ou, au contraire, que nous sommes dans le domaine du folklore et de la pure poésie? Les deux thèses ont été soutenues. On connaît les identifications géographiques de V. Bérard dont certaines au moins ont été reprises par d'autres, qui en ont tiré des conclusions sur la date de l'*Odyssée*.

Pour M. F. Robert (3), l'île des Phéaciens, comme le pensaient les Anciens, n'est autre que Corcyre (c'est-à-dire Corfou). Or Corcyre a été occupée par les Corinthiens en 734. Nous aurions donc dans l'*Odyssée* un écho de cette colonisation et il faudrait situer le poème au plus tôt dans le dernier quart du VIIIe siècle.

M. Germain pense, au contraire, qu'il y a dans l'*Odyssée* deux géographies bien distinctes, une géographie réelle et une géographie fantastique dont l'origine doit être cherchée dans le folklore. Le pays des Phéaciens appartient à la deuxième catégorie de sites (4). L'épisode remonte

---

(1) Miss Lorimer pense aussi au début du VIIIe siècle. C'est vers cette époque que sont attestés par l'archéologie des rapports entre Grecs et Phéniciens, à l'embouchure de l'Orontes où il faudrait placer (à Sabouni) la Syrie de l'Odyssée (XV, 403).

(2) M. Séveryns pense que Phoinikes (= Peaux Rouges) désigne indifféremment les Egéens et les Phéniciens. Homère, à la faveur de cette confusion, aurait appliqué aux Phéniciens de son temps ce qui était vrai, aux temps mycéniens, des Crétois. Ainsi s'explique notamment que les Phéniciens sont « menteurs comme des Crétois ».

(3) *Homère*, P.U.F., 1950. Bien que M. F. Robert se rencontre avec M. Mireaux sur le problème de la localisation, l'interprétation qu'il donne de l'épisode est toute différente.

(4) M. Germain fait remarquer avec raison que les indications de distances ou de jours de traversée, en ce qui concerne les aventures lointaines d'Ulysse, sont ou bien conventionnelles ou bien inexistantes comme si cela n'intéressait pas le poète de préciser les coordonnées géographiques de ses sites. Souvent, comme le note S.E. Bassett (*The Poetry of Homer* 1938, p. 42 sqq.) les nombres ont une valeur qualitative, psychologique (notation d'une durée longue ou courte, pénible ou agréable) plutôt que quantitative. Peut-être comme le soutient M. Germain dans « *Homère et la mystique des nombres* », l'emploi fréquent de 3, 5, et leurs multiples ou 7 et son parèdre 8 avait-il primitivement une signification religieuse. Le « parfum religieux » était peut-être encore sensible aux auditeurs d'Homère. En somme, les seules indications précises sur lesquelles peuvent s'appuyer les partisans des localisations géographiques sont les directions des vents, sur lesquelles certains chercheurs fondent, encore actuellement, leurs identifications. Personnellement nous pensons que le poète, même s'il a des renseignements sur les lieux qu'il évoque, a *voulu* présenter ces lieux comme des sites merveilleux. En outre, il nous semble que, même lorsqu'il décrit des sites du monde connu, son dessein n'est pas tellement de les localiser exactement, mais de leur donner un « caractère », en relation avec les émotions du héros qui y évolue (beauté, étrangeté, éloignement, calme, agitation, etc.). Ainsi s'explique que même pour des lieux comme Ithaque on puisse encore discuter (cf. GERMAIN, *Genèse de l'Odyssée* et Miss LORIMER o.c.). En définitive, ce n'est pas la géographie qui intéresse l'aède et il n'est pas étonnant qu'on ne puisse tirer de ses poèmes des indications sûres qui permettraient de dater des événements connus dans des sites connus.

à un vieux récit d'Égypte apparenté au « Conte du Naufragé ». Il est plein de détails merveilleux, et si l'aède a su donner à la capitale de Schérie la vie d'un port méditerranéen, il ne fournit aucun détail qui permette de la localiser. La description en est trop vague ou trop commune pour admettre sûrement une identification. Cela explique que les Anciens aient déjà hésité entre Corcyre, Drépane ou la mer extérieure et que les Modernes aient pu aussi penser à la Phénicie, à l'Égypte, à la Crète ou même à Héligoland ! (1)

Aux difficultés que soulève l'interprétation de textes poétiques, il faut enfin ajouter celles qui viennent des lacunes de notre connaissance de la période du « moyen âge » grec, en sorte que nos points de repère historiques eux-mêmes sont très incertains.

Les documents littéraires sont peu nombreux et tardifs. Les premiers renseignements un peu précis que nous ayons concernent la colonisation occidentale, mais ils ne nous font guère remonter au-delà du milieu du VIIIe siècle et, encore, notre chronologie, qui repose essentiellement sur Thucydide VI, est-elle l'objet de nombreuses discussions. L'histoire de l'Ionie, qui semble tellement liée à la composition des poèmes homériques, nous est très mal connue. Au-delà du VIIIe siècle, à part quelques dates données par la chronologie d'Ératosthène et par Eusèbe, et quelques renseignements tardifs se présentant parfois sous une forme légendaire, nos principales informations viennent des fouilles des archéologues qui, pour précieuses qu'elles soient, manquent nécessairement de précision et sont parfois diversement interprétées. Comment s'étonner, dès lors, qu'il soit difficile d'obtenir des résultats sûrs en confrontant une histoire incertaine avec des poèmes dont la signification historique est discutée.

Au moins peut-on essayer de fixer, à défaut d'une date, des limites. C'est ce que M. Mazon essaie de faire dans son *Introduction à l'Iliade.*

Il note que dès le second tiers du VIIe siècle la gloire des poèmes homériques est bien établie. Simonide, Alcman, Tyrtée, Callinos citent ses vers ou s'en inspirent. Des scènes empruntées aux deux poèmes sont représentées sur les vases peints dès le début du VIIe siècle.

Bien plus, l'*Éthiopide*, qui aurait été composée par Arctinos de Milet vers 720, semble bien avoir fait suite à l'*Iliade*. Une variante du XXIV, 804 de l'*Iliade* paraît indiquer la liaison. Il faudrait donc considérer le milieu du VIIIe siècle comme la date la plus basse pour l'achèvement du poème. Le fait que l'*Iliade* semble ignorer la colonisation grecque irait dans le même sens. On se rapproche ainsi du IXe siècle et de la date proposée par Hérodote (vers 850).

De fait les récits homériques paraissent bien correspondre à ce que nous entrevoyons de l'histoire de l'Ionie vers cette époque. L'importance des pays grecs dans l'*Iliade* se mesure à l'importance du rôle qu'ils ont joué dans l'émigration en Asie. De là, la place que tiennent la Thessalie (Achille), l'Argolide (Agamennon), l'Étolie, dont on sait les rapports avec la Thessalie et Pylos (Nestor), qui fournit un second flot d'émigrés. Les Néléïdes devaient jouer un rôle important et établir leur domination sur une grande partie du pays.

C'est donc vers le IXe siècle que l'on pourrait — dans l'état actuel de nos connaissances et à titre d'hypothèse — situer la composition de l'*Iliade.*

Pour l'*Odyssée*, nous avons dit, plus haut, le désaccord qui se manifeste lorsqu'il s'agit d'interpréter les voyages d'Ulysse et les incidences que ces divergences d'interprétation ont sur la date que l'on assigne au poème. Il nous semble, étant donné le caractère nettement féerique du récit dès qu'Ulysse quitte le monde connu, que tout se passe comme si l'aède ignorait, ou savait peu de chose, de la colonisation du VIIIe siècle. Sans doute l'histoire de Nausithoos (VI, 7 sqq.) ressemble-t-elle à une migration de colons, sans doute l'*Odyssée* connaît-elle la légende des Argonautes qui se rattache à l'exploration de la mer Noire, et mentionne-t-elle les Sikèles, mais *dans le poème*, ces indications sont isolées ou vagues et ne donnent pas l'impression de venir de la connaissance précise d'une colonisation occidentale ou orientale. La mention des Sikèles, comme l'allusion à la nef *Argo*, peut être inspirée par des traditions remontant à l'époque où des aventuriers Achéens se sont hasardés dans ces régions lointaines et à demi-légendaires. Nous

---

(1) Cf. le livre aventureux de Jürgen Spanuth *L'Atlantide retrouvée.*

serions donc enclin à placer l'*Odyssée* comme l'*Iliade* avant la période de colonisation (1). On verra plus loin les indices qui peuvent faire penser que l'*Odyssée* est un peu plus récente que l'*Iliade*.

***

Les difficultés que nous venons de rencontrer au sujet de l'époque où vivait Homère, se retrouvent lorsqu'il s'agit de l'époque qu'il décrit. Les deux questions, que nous avons distinguées pour la commodité de l'exposition, sont d'ailleurs en partie liées. Ici encore, les renseignements extérieurs aux poèmes, dont nous disposons, manquent de précision et si nous commençons, grâce aux progrès considérables qui ont été faits par l'archéologie, à voir un peu clair, il faut reconnaître que nous sommes encore loin de la certitude.

Les poèmes, tels que nous les lisons, donnent en gros l'impression que l'aède décrit une période bien antérieure à la sienne. Ses héros et leurs aventures sont rejetés dans un passé prestigieux que les anciens considéraient cependant comme historique. La guerre de Troie aurait eu lieu vers 1180 d'après la date habituellement adoptée (2). Thucydide lui-même, si méfiant pour les inventions des poètes, tenait la guerre de Troie pour un événement historique.

Avant la fin du XIXe siècle, on n'eut guère le moyen de vérifier cette assertion, jusqu'au jour où les fouilles archéologiques entreprises en Grèce et dans tout l'orient méditerranéen ont révélé, sur les sites mêmes où le poète localise son action et ses héros, des vestiges qui semblent correspondre au récit qu'il nous fait et à la civilisation qu'il nous dépeint. En Troade, les fouilles d'Hissarlik commencées par Schliemann en 1870, poursuivies par Doerpfeld et reprises, depuis, par une mission américaine, nous ont appris que le site a été occupé très anciennement et plusieurs villes s'y sont succédé. La Troie VI, si l'on adopte la stratigraphie de Doerpfeld (3), serait la ville détruite et incendiée par les Grecs. On a pu reconnaître dans la puissante muraille dont est ceinte cette ville, le mur de Laomédon. A Mycènes, à Tirynthe, en Argolide, Schliemann et ses successeurs ont, de même, exhumé les vestiges d'une civilisation qui s'accorde assez bien avec les données de nos textes. Les armes, les objets d'usage courant, les pièces d'habillement, les palais ou pièces d'habitation découverts ou représentés sur des vases ou des fresques se retrouvent dans les descriptions homériques. Il faut encore ajouter les fouilles de Crète, d'Asie Mineure, de Chypre, de Syrie, d'Égypte, qui révèlent les contacts entre la civilisation mycénienne et les pays du bassin oriental de la Méditerranée, ceux-là même qui sont cités dans les poèmes. Le nom d'Achéens et celui de Danaens semblent pouvoir être lus sur des documents hittites ou égyptiens. Certains — mais le fait est discuté — ont cru reconnaître sur des tablettes de Boghaz-Keuï le nom d'Atrée. Plus récemment des savants anglais, Chadwick et Ventris, ont commencé à déchiffrer des tablettes mycéniennes (1400-1200) qui semblent être d'un grec très archaïque, plus ancien que le grec d'Homère qu'il rappelle par certains côtés. Les décrypteurs de cette écriture jusque là inconnue ont lu des noms propres comme Achille, Ajax, Hector, entre autres et toute une série de noms d'objets ou de métiers qui correspondent aux « réalités » homériques (4).

Au début de ces découvertes, on se contentait d'établir une équivalence grossière entre « civilisation mycénienne » et « civilisation homérique » et d'illustrer le texte, indistinctement, par les trouvailles faites. Une connaissance plus précise de la civilisation mycénienne et de celles qui l'ont entourée a conduit les savants à une vue plus complexe des choses.

---

(1) Dans son *Homère*, M. F. Robert adopte un point de vue différent et soutient avec force l'identification de Scherie-Corcyre, colonie Corinthienne.

(2) Elle est donnée par la chronologie d'Ératosthène. On trouve, ailleurs, d'autres dates : 1209, 1270. Certains savants, comme J. Bérard, pensent qu'il faut remonter plus haut : il propose de placer la guerre de Troie au début du XIVe siècle, aussitôt avant l'installation de la civilisation mycénienne à Chypre qui répondrait à la colonisation de l'île par les Achéens à leur retour d'Ilion.

(3) Les Américains ont adopté une autre stratification. Pour le détail des faits, qui est assez compliqué étant donné que par endroits les couches ont été bouleversées, voir J. Bérard, *Revue archéologique*, tome 41, avril-juin 1953 — et *Historia*, 1953 Heft 3.

(4) Voir les comptes rendus donnés par MM. Chantraine et Lejeune dans la *Revue de Philologie* 1955 et 1956. M. Lejeune fait un cours de mycénien aux Hautes Études. Voir aussi *l'Information littéraire* 1954, n° 5, p. 189 (article de J. Taillardat). L'auteur essaie de grouper les renseignements que l'on peut tirer des tablettes mycéniennes sur la civilisation de l'époque (passage intéressant sur le Fαναξ, le pasteur de peuples et sur l'organisation sociale).

Nilsson (*Homer and Mycenae* 1933) a montré le mélange qui existe dans les poèmes homériques entre les éléments anciens « mycéniens » (la coupe de Nestor, le casque de Mérionès, l'emploi du bronze), qui viennent d'une tradition antérieure au poète, et des éléments récents (la broche d'Ulysse, la cuirasse d'Agamemnon), qu'il qualifie d'archaïques (entendez de l'époque archaïque qui a succédé à l'époque mycénienne).

M. Séveryns, dans son *Homère* (1943, Collection Lebègue, à Bruxelles), reprend la question avec plus de détails et essaie de faire le départ entre ce qui est crétois ou peut être illustré par les fouilles crétoises — les jeux de l'arène, acrobaties (*Il.* XVIII, 606 - XV, 679 et les jeux Phéaciens dans l'*Odyssée*), la boxe (*Il.* XXIII, 683-5), la musique, les chants, la danse (*Il.* passim et le festival des Phéaciens VIII, 256-265), les maisons à étage, les magasins à provisions, les fontaines, les baignoires, les jardins, la place de la femme chez les Phéaciens, qui fait penser au matriarcat en Crète — ce qui est mycénien ou achéen — le char, la lance, le casque, le bouclier rond. les jambières, le palais à foyer fixe ou mégaron — et enfin ce qui date ou se rapproche davantage de l'époque du poète — le quadrige (*Od.* XIII, 81-85), l'équitation (*Od.* V, 371, XV, 679), la mention du fer comme d'un métal courant (*Il.*, IV, 485, *Od.* IX, 39, 94), l'incinération.

Miss Lorimer dans son *Homer and the monuments* (1950, 528 pages et de nombreuses illustrations) fait une revue systématique des découvertes archéologiques et les confronte avec les textes homériques. Son livre fait apparaître, comme les études de Nilsson et Séveryns, le mélange d'éléments anciens et d'éléments récents. Il montre cependant que, si on peut dater de l'âge du bronze la coupe de Nestor, le casque de Mérionès, les armes de bronze, la technique de l'incrustation de métal que suppose le bouclier d'Achille, et d'une époque plus récente la broche d'Ulysse, le casque tout en métal (1), sur beaucoup d'autres points il faut être très prudent, étant donné les limites de nos connaissances. En effet, ou bien les fouilles sont trop lacunaires pour que nous puissions tirer argument de l'absence d'un type d'objet à telle date, ou bien, au contraire, le type considéré se retrouve avec des changements peu sensibles depuis la période mycénienne jusqu'à l'époque archaïque (cf. les chapitres sur le char, sur le mégaron et sur les vêtements), enfin, et surtout, souvent le terme homérique est trop vague pour se référer à coup sûr à tel objet et non pas à tel autre. Il arrive que le poète emploie un terme ancien pour désigner une réalité récente, comme lorsqu'il qualifie le casque métallique de κυνέη πάγχαλκος (*Od.* XVIII. 378 et XXII, 102). On soupçonne que, dans le cas de φάλοι (τρυφάλεια, etc.) un même terme désigne des choses différentes, de dates différentes. A propos de deux exemples précis, les funérailles de Patrocle où l'on retrouve à la fois les sacrifices humains de type très ancien et l'incinération d'époque dorienne, et la broche d'Ulysse qui suppose à la fois un objet d'époque dorienne et une technique de l'intaille d'époque mycénienne, M. Séveryns avait déjà montré (2) que l'aède amalgame des éléments qui ne sont pas empruntés à la même civilisation.

La conclusion de tout cela est qu'il faut se garder des identifications trop hâtives. En fait, la civilisation homérique, du point de vue des « réalités », si elle repose sur un fond historique réel, ne correspond exactement à aucune époque déterminée. Elle mélange, amalgame des éléments de diverses époques et en définitive nous avons affaire à une création poétique dont le caractère le plus net est la volonté de l'aède de situer l'action dans un lointain passé. Ce mélange a été rendu possible — nous l'avons laissé entendre — par la nature même de la tradition épique. De génération en génération, se transmettait, avec des formules, une matière épique que les aèdes reprenaient et rajeunissaient en partie. Les disparates qui résultent du brassage, et que seule une étude scientifique fait apparaître, devaient passer inaperçus à des auditeurs non initiés aux secrets de l'archéologie. L'impression qu'ils devaient tirer du texte, c'est que le cadre dans lequel se déroulait le récit appartenait à un temps révolu qui tantôt se ditinguait par des traits nettement archaïques de leur temps, tantôt au contraire s'en rapprochait assez pour ne pas complètement les dépayser.

Si l'on envisage maintenant l'organisation sociale et politique, les mœurs décrites (3), il est beaucoup plus difficile encore de faire sûrement le départ entre ce qui est ancien et ce qui est

(1) On a trouvé cependant un exemplaire de ce type datant de l'époque mycénienne à Dendra.

(2) *Homère*, II p. 24-25.

(3) M. Mireaux a essayé de retracer les aspects de la « vie quotidienne au temps d'Homère » (Collection Hachette), mais on peut lui reprocher d'avoir quelquefois mélangé les époques et d'avoir attribué à Homère ce qui lui est postérieur.

contemporain du poète. Comme les « réalités », certaines institutions ou certaines coutumes ont dû se perpétuer d'une époque à l'autre : l'existence d'une aristocratie de chefs, d'assemblées semblables, sinon identiques à la βουλή et à l'ἀγορή homériques, les relations entre faibles et forts, la présence, dans la société, d'aèdes, de devins, de gens de métier, de mendiants, etc., tout cela devait faciliter pour l'auditeur le passage du passé au présent. On a même pu prétendre que le public de l'*Iliade*, à en juger d'après le soin avec lequel le poète peint les scènes de bataille, les coups donnés ou reçus, les blessures, était sans doute encore un public de soldats (1).

Pourtant, à certains moments, l'aède intervient personnellement et semble se détacher de l'époque qu'il décrit, pour protester notamment contre la dureté de cet âge de héros (2). On a noté que les comparaisons (3) paraissent se rapporter à l'âge du poète, plutôt qu'à celui de ses personnages, et introduisent même dans l'*Iliade*, poème guerrier, des images de paix. Dans *Psyché*, Rohde soutient qu'un « esprit pacifique circule... à travers l'*Odyssée*. Là où les désirs du poète trouvent leur vraie expression, ils nous offrent les images d'une vie idyllique ». M. Germain qui cite ce passage ajoute : « L'idéal de vie, on le sent bien, ce sont les Phéaciens qui l'incarnent avec leurs banquets, leurs chants... leurs jeux. (L'auteur) est un homme sociable. Il ne paraît pas cultiver le goût de l'héroïsme ». Cette dernière remarque avait déjà été faite par Wilamowitz, mais ne semble fondée qu'en partie (4). La vérité est plus nuancée et il ne paraît guère possible d'établir des distinctions précises et de tracer nettement dans les poèmes une ligne de séparation entre ce qui est contemporain du poète et ce qui ne l'est pas. Comme pour les « réalités », l'auditeur devait avoir l'impression de se mouvoir dans un monde révolu, ce qui n'excluait pas des ressemblances avec le monde qu'il connaissait. En tout cas, il n'y avait pas pour lui de contradictions choquantes et, dans l'ensemble, l'image que lui donnaient les poèmes homériques était cohérente. C'était l'image d'une société de type féodal dans laquelle des seigneurs ou des rois (βασιλεῖς) ont autorité sur un certain nombre de vassaux, compagnons d'armes, soldats et serviteurs. Ces rois reconnaissent la prééminence de l'un d'entre eux (βασιλεύτατος *Il.* IX, 69; on trouve aussi βασιλεύτερος *Il.* IX, 160, X, 239 - *Od.* XV, 533-4). La royauté est en principe héréditaire, mais le droit de succession n'est pas si fermement établi que le roi ne doive mériter son rang par sa prudence au conseil et son courage au combat. Les principaux chefs peuvent faire entendre leur voix au conseil. Ce sont eux aussi qui dirigent les débats de l'assemblée du peuple et le δῆμος ne peut guère faire connaître son avis que par ses acclamations ou un silence désapprobateur. Thersite dans l'*Iliade* (II, 142 sqq.) prend la parole, mais on sait avec quel succès (5). Les occupations des chefs sont essentiellement la chasse, la guerre, le brigandage, les razzias, les festins où chante, à l'occasion, un aède, car ces guerriers ne manquent pas de goût et leur rudesse n'exclut pas une certaine finesse ni même, nous le verrons, une certaine *morale*.

***

Mais ici va se poser la question de savoir s'il n'y a pas une différence entre l'*Iliade* et l'*Odyssée*. On a tendance aujourd'hui à considérer que le poème du Retour d'Ulysse reflète une civilisation plus évoluée que celui de la Guerre de Troie. Certaines analyses linguistiques iraient dans le même sens (6). Certes, on note des ressemblances entre l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Ulysse semble être un roi de type féodal comme les rois de l'*Iliade*. Alcinoos est aussi un βασιλεύς parmi d'autres (7). Il y a dans l'*Odyssée* sinon une guerre, du moins des combats dont le plus cruel n'est sans doute pas le

---

(1) M. Mazon, *Introduction à l'Iliade*, p. 292.

(2) *Il.* XXIII, 176.

(3) Ceci avait déjà été noté par Aristarque. M. Severyns a beaucoup insisté sur ce point. Cf. o. cité t. III, p. 163 où il note que dans l'*Iliade* XVIII, 550-60 l'homme puissant, le grand de ce monde n'est plus un féodal ayant cour de vassaux, mais un gros propriétaire foncier et surtout que le monde auquel Homère s'intéresse dans les comparaisons est celui des petits et des humbles.

(4) Indications semblables, mais beaucoup plus poussées, dans L. A. Stella « *Il Poema d' Ulisse* » (1954) L. A. Stella conclut que l'*Odyssée* n'est pas du même auteur que l'*Iliade*.

(5) M. F. Robert pense que l'épisode de Thersite signale peut-être un changement dans les mœurs qui s'opère à l'époque de l'aède.

(6) Voir dans le prochain numéro le chapitre sur la langue d'Homère.

(7) *Od.* VIII, 391.

Massacre des Prétendants (1). Il y a des récits de razzias, de pillages, de meurtres, d'exils, et si la part faite au commerce, aux échanges par mer, est plus grande que dans l'*Iliade*, c'est peut-être que le public a changé, que l'aède s'adresse à de riches armateurs, mais c'est peut-être aussi que le sujet et le moment ne sont pas les mêmes et rien ne dit que ces marins ne redeviennent pas à l'occasion des soldats et qu'il ne s'agit pas toujours de la même aristocratie guerrière.

Pourtant on a noté avec raison, semble-t-il, qu'il y a d'un poème à l'autre une sorte de progrès du point de vue des idées morales. Les indications les plus intéressantes de ce point de vue sont données par M. F. Robert dans son *Homère*, et par M. Chantraine dans sa communication sur les Dieux Homériques, que nous avons citées dans notre premier article (p. 76, nº 3).

M. F. Robert (p. 45) oppose au pessimisme fondamental de l'*Iliade* l'optimisme de l'*Odyssée*. Ce qui résume l'un, c'est la parole de Zeus (XVII, 446) : « Rien sur la terre n'est plus misérable qu'un homme » (2). Les hommes sont doublement malheureux parce qu'ils sont les victimes des caprices des hommes plus puissants, et le jouet de divinités plus capricieuses encore que les hommes, et qui ne songent qu'à les tromper ou à les utiliser comme instruments de leurs passions. En somme « ce que l'*Iliade* se plaît à illustrer, c'est la désespérante inutilité des vertus, des mérites, de la piété ». Le résultat est que les humains sont livrés à eux-mêmes pour établir une morale. Cette morale est l'αἰδὼς, la vergogne qui tient à la fois de l'amour-propre et de la honte. Le code d'honneur qui en est la conséquence est au fond, avant tout, pratique et utilitaire (3) : il s'agit d'être courageux et de respecter sa parole, parce que c'est le seul moyen de limiter les pertes dans le combat (4). Au contraire, dans presque tous les épisodes de l'*Odyssée*, une morale optimiste tend à se dégager : le vice est généralement puni, la vertu récompensée, « les dieux sont les gardiens de la morale ». L'*Iliade* est plutôt une « poésie de l'existence » avec ce qu'elle comporte d'angoisse et de résignation, l'Odyssée une « poésie de l'idéal » fondée sur la vertu d'endurance, ce qui suppose aussi l'espoir.

M. Chantraine met l'accent sur les passions, les querelles, les jalousies, les rancunes des dieux d'Homère qui sont parfois, comme le dit W. Schmidt (5), « moralement très inférieurs aux hommes » et mettent dans le monde plus de désordre que d'ordre. Cependant « l'évolution de la pensée morale se fait sentir dans l'*Odyssée* ». Le souci que manifestent ici les dieux d'inspecter la sagesse des humains et de punir l'ὕβρις et l'injustice est nettement marqué. Ils mènent l'action à une fin heureuse : leurs interventions sont providentielles.

On trouverait des indications du même genre sous la plume de M. Guillon dans l'*Histoire des Littératures* de la Pléiade. M. Guillon en conclut que l'*Iliade* et l'*Odyssée* répondent à deux périodes différentes : l'une est celle des âpres luttes des colons pour s'installer sur la côte d'Asie, l'autre, celle du grand essor de la colonisation du Pont-Euxin et de la Méditerranée orientale. « La tonalité a changé... L'*Iliade* est pénétrée d'un pessimisme fatal; l'*Odyssée* au contraire respire, avec un scepticisme (6) aimable envers le pouvoir des Dieux, l'optimisme obstiné qui souffle l'esprit d'aventure ». Cette conclusion sur la dualité des époques s'impose-t-elle ? Sauf en ce qui concerne le « scepticisme envers le pouvoir des Dieux », M. F. Robert la ferait volontiers sienne. M. Chantraine semble pencher vers cette solution p. 89, mais à la page 92, répondant à une intervention de M. Gigon, il imagine les hypothèses variées qui peuvent expliquer cette

(1) Voir notamment XXII, 177-474-77 et 465-473.

(2) Voir aussi l'entrevue de Priam et d'Achille.

(3) M. Robert montre que la pièce prend généralement le caractère d'une précaution intéressée.

(4) M. Mazon *(Intr. à l'Iliade)* (p. 298-9) tout en soulignant le pessimisme de l'*Iliade* montre ce qu'il y a de noble dans cette morale sans espoir qui maudit la vie, mais ne la méprise pas et s'efforce d'en faire une réussite. « Achille est l'image d'une humanité condamnée à mort et qui hâte cette mort pour ennoblir sa vie dans le présent et en assurer la durée dans l'avenir ».

(5) Schmidt, *Geschichte der griechischen Literatur*, I, p. 349 (1929).

(6) M. Mazon trouve ce même scepticisme, « cet esprit xviii[e] siècle », dans l'*Iliade*. « L'*Iliade*, dit-il, n'a pas le support d'une foi. » Cette affirmation nous paraît exagérée, car si l'*Iliade* et l'*Odyssée* ne sont pas animées d'un esprit religieux dans la mesure où celui-ci suppose une effusion, un élan spirituel, tout se passe comme si les héros homériques croyaient aux dieux qui se mêlent constamment à leur vie. Voir sur ce point ce que dit très justement M. Chantraine, et également M. F. Robert. Ce dernier va plus loin : non seulement il ne pense pas que les poèmes homériques soient antireligieux, mais il soutient que l'un des genres qui ont le plus nourri la poésie homérique est la poésie sacerdotale. Ce point de vue a été soutenu — non sans outrance — par M. Autran (*Homère et les origines sacerdotales de l'épopée grecque*, 1938).

différence des conceptions morales. « Un même écrivain, pensons au Français V. Hugo, peut écrire des œuvres d'inspirations très différentes. Votre explication est que les deux poèmes ne s'adressent pas au même public. Autre explication : la différence d'époque. Et alors pour ce cas, il y a deux hypothèses : celle qui voit dans l'*Iliade* un poème plus ancien, plus primitif, et l'hypothèse apparemment paradoxale de M. Gigon qui consiste à dire : mais non, l'*Odyssée* est ancienne et l'*Iliade* marque un progrès vers la conception des Tragiques ».

Ajoutons à cela qu'il ne faut peut-être pas exagérer les différences : M. F. Robert note lui-même p. 62 que l'aide apportée par Hermès à Priam, dans le dernier chant de l'*Iliade*, suggère la notion d'un rôle bienfaisant de divinités compatissantes.

M. Chantraine fait observer que même dans l'*Iliade* les dieux ne se désintéressent pas complètement de la justice humaine. Il renvoie à IX, 98 sqq. I, 237-9 et surtout XVI, 384 sqq. En outre, il y a un commencement d'organisation dans la société des Dieux qui tendent à se soumettre à l'autorité de Zeus.

S'il y a donc quelques présomptions en faveur de l'antériorité de l'*Iliade* par rapport à l'*Odyssée*, on ne peut cependant parvenir à une conclusion ferme, et ceux qui adoptent ce point de vue (M. Guillon - M. F. Robert) ne pensent pas pour autant qu'il faille attribuer les deux œuvres à deux auteurs différents (1).

Nous voyons donc que malgré les tentatives fort intéressantes qui ont été faites pour préciser la date de composition des poèmes homériques et le moment historique auquel correspond le récit, bien des points restent encore obscurs ou incertains. De toute façon, il ne faut pas oublier que du point de vue littéraire, ce qui importe ce n'est pas tellement la signification et la valeur historiques de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, mais l'image que l'aède a voulu nous représenter pour servir de cadre à son récit. Même si l'on arrive à mettre cette image en rapport avec une période donnée de l'histoire, il reste encore à faire le travail essentiel, à étudier les effets que l'aède en a tirés (2), c'est-à-dire, au fond, à saisir ce qui n'est plus du ressort de l'histoire : SON ART.

(A suivre). H. GOUBE.

---

(1) Le problème a été repris plus récemment dans le livre de L. A. Stella. On y trouvera une bibliographie de la question. L'auteur qui se prononce pour la dualité d'époque et de composition s'appuie surtout sur la différence entre le héros épique de l'*Iliade* qui est d'un type traditionnel de caractère essentiellement guerrier et le héros de l'*Odyssée*, d'un type tout nouveau, aspirant à la paix mais ne manquant pas pour cela de grandeur dans sa solitude en face des épreuves qu'il affronte avec courage et une parfaite maîtrise de soi. Mais cette différence pourrait aussi bien s'expliquer par le désir de renouvellement d'un même auteur.

(2) Plus on relit l'œuvre d'Homère, plus on a l'impression, me semble-t-il, que si le poète s'appuie sur l'histoire, son intention essentielle est de faire une œuvre poétique, destinée non à renseigner, mais à charmer l'auditeur par la vie de son récit, la vérité des personnages et la qualité de l'expression (voir sur ce point des références fort précieuses dans le premier chapitre de S. E. BASSETT, *The Poetry of Homer* p. 8, et notamment *Odyssée* XI, 368 sqq, XIII 1, XVII 514-21, I 337).

A travers les livres

LITTÉRATURE ET LANGUE FRANÇAISES

Gustave Cohen : *Etudes d'histoire du Théâtre en France au Moyen Age et à la Renaissance*. Paris, Gallimard, 1956, 452 p.

On trouve ici réédités, en un heureux groupement, quelque vingt articles dispersés, déjà parus dans diverses publications, et parfois d'accès difficile. L'explication et la résurrection de notre ancien théâtre doivent beaucoup, nul ne l'ignore, aux efforts patients de M. Cohen. Le présent livre prendra place aux côtés des ouvrages « classiques » qu'il complétera utilement : par exemple, *le Théâtre en France au Moyen Age*, du même auteur, — ou *la Tragédie française de la Renaissance*, de M. R. Lebègue (cf. *Information littéraire*, 7e année, n° 3).

L'histoire vivante du théâtre contemporain n'oublie pas les « expériences Théophiliennes », que le dernier article retrace avec humour et émotion. Il convient de rappeler aux étudiants que la troupe universitaire créée par M. Cohen poursuit sa mission, et qu'elle est toujours en quête de jeunes dévouements.

Georges Becker.

Estienne Pasquier : *Choix de Lettres*, sur la Littérature, la Langue et la Traduction, publiées et annotées par D. Thickett. Genève, Droz, 1956. xxxiii-160 p. (Textes littéraires français).

Soixante-dixième volume des « Textes littéraires français ». Le mérite de la collection est le premier garant de cet ouvrage. Mais l'on sait de reste la valeur de la correspondance dont Pasquier tirait un légitime orgueil : l'un des premiers en France, il fit éditer de son vivant, à l'exemple antique, ses « lettres familières ». C'est le témoignage d'un humaniste qui exerça la vigueur de son intelligence et l'étendue de sa culture dans les domaines les plus variés : politique, droit, philologie, histoire, poésie.

La présente édition nous offre un choix excellent : vingt et une lettres parfaitement éclairées par une introduction générale, des avertissements propres aux diverses sections, des notes, un index, un glossaire. Entre toutes, distinguons la lettre à Claude Pellejay sur l'ami commun, le feu seigneur de Montaigne. Que de richesses touchant à la composition, au style, à la langue des *Essais!* Surtout, dans sa sobriété, quel récit pathétique de la mort de Montaigne ! — le seul que nous possédions d'un contemporain, et qui reproduit sans doute le témoignage direct de Françoise de la Chassaigne. Comment croire encore aux propos de Sainte-Beuve ou de Gide, et forger un Montaigne libertin ou satanique? Montaigne, sur sa couche dernière, frappé d'aphasie, prie « par un petit bulletin sa femme de semondre quelques gentilshommes siens voisins, afin de prendre congé d'eux ». Et Pasquier ajoute : « Arrivés qu'ils furent, il fit dire la Messe en sa chambre; et comme le prêtre était sur l'élévation du Corpus Domini, ce pauvre gentilhomme s'élance au moins mal qu'il peut, comme à corps perdu, sur son lit, les mains jointes, et en ce dernier acte rendit son esprit à Dieu. *Qui fut un beau miroir de l'intérieur de son âme.* »

G. B.

Ferdinand Alquié : *Descartes, l'homme et l'œuvre*, Paris, Hatier-Boivin (« Connaissances des Lettres »), 1956, 174 p.

Voici un ouvrage qui aura l'audience de tous ceux, spécialistes ou non, qu'intéressent les synthèses de première main. Partant du principe que la philosophie de Descartes est à la fois un enchaînement de raisons et un itinéraire spirituel, M. Alquié explique l'œuvre de Descartes « par l'ordre même de son apparition dans le temps, donc par l'histoire de l'homme » (p. 13), et il le fait avec une finesse et une vigueur proprement magistrales.

Il reviendrait à de plus compétents que moi de dire tout le prix de ces analyses si nourrissantes, où la clarté et la densité de l'exposé s'allient à la profondeur de l'exégèse et à la rigueur de la composition. Je me borne à signaler, à titre d'exemple, les pages pénétrantes où M. Alquié montre que la véritable actualité de Descartes est dans le remède que nous fournit sa métaphysique contre la tentation du scientisme. Le propre du scientisme moderne est d'assimiler l'être à l'objet, et de présenter un monde et une histoire où l'homme est vite « oublié ou perdu ». Descartes, au contraire, par sa théorie de la création des vérités éternelles « fonde la science en soulignant le caractère non ontologique de ses découvertes. » D'autre part, « son doute, rejetant d'un coup notre passé, établit que notre ordre véritable exclut notre histoire. En tout ceci, l'Être apparaît comme liberté pure : il permet d'affirmer que la conscience connaissante n'est que sa manifestation, et qu'elle est supérieure à tout ce qui, apparaissant d'abord comme Monde, se révèle comme connaissable » (p. 115). On voit, par ce seul endroit, la qualité de ce livre.

Robert Garapon.

Samuel S. de Sacy : *Descartes par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil (collection « Écrivains de toujours »), 1956, 1 vol. de 192 p. avec de nombreuses illustrations.

Dénonçant la figure stéréotypée du « cartésien » du langage courant qui a tellement altéré le visage de Descartes, M. de Sacy nous présente un « portrait de Descartes par lui-même » qui mérite de retenir l'attention. Maints textes du philosophe et du savant sont ici rassemblés, accompagnés de précieuses citations de Baillet ou d'Alain et d'une profusion d'admirables illustrations (on souhaiterait seulement des légendes plus précises ou moins allusives). De l'ensemble se dégage une image très vivante, susceptible de redresser bien des idées fausses et de rafraîchir bien des souvenirs dans le grand public cultivé. Doué d'un style fort agile, M. de Sacy n'évite pas toujours les afféteries et la préciosité. D'autre part, certains développements sont un peu rapides, ou plus brillants qu'originaux. Enfin, je me demande si Valéry — célèbre « cartésien » — n'apparaît pas parfois en fili-

grane et ne vient pas brouiller quelque peu les traits du héros. Mais tout cela n'ôte rien à l'agrément que l'on éprouve à lire ce livre.

R. G.

Georges Védier : *Origine et évolution de la dramaturgie néo-classique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955, 1 vol. de 215 p., 16 pl.

L'acceptation des unités de temps et de lieu aux xvie, xviie et xviiie siècles est communément regardée comme une preuve du dogmatisme et de l'étroitesse de goût qui caractérisent, dit-on, l'esprit classique. M. Védier a le grand mérite de trouver une solution beaucoup plus intéressante à ce problème de psychologie artistique, en mettant l'accent sur l'emploi particulier du rideau d'avant-scène depuis les origines du décor en perspective jusqu'à la fin du xviiie siècle. Résumons brièvement les conclusions de cet ouvrage suggestif, dont doivent avoir connaissance tous ceux qui, de près ou de loin, s'occupent de notre théâtre classique.

L'existence d'un rideau d'avant-scène dans les théâtres parisiens est attestée à partir de 1647, et remonte probablement à une date antérieure. Ce rideau d'avant-scène se lève verticalement au début de la pièce et ne se rabaisse qu'à la fin du Ve acte. C'est à l'Italie du xvie siècle qu'il a été emprunté, où il servait seulement à dévoiler d'un coup aux yeux des spectateurs l'œuvre d'art illusionniste qu'était le décor en perspective. Sans doute l'impression de réalité s'est-elle atténuée lorsqu'au décor en haut relief des fêtes princières de la Renaissance a succédé le décor en « plate peinture » de nos théâtres du xviie siècle. Mais le lever et le baisser du rideau n'en marquent pas moins les deux moments entre lesquels se déploie continûment l'illusion théâtrale, et l'idée ne vient à personne de rompre cette continuité de l'illusion en utilisant le rideau à la fin de chaque acte pour dissimuler des changements de décor. Dès lors, on comprend que le spectateur, qui ne cesse pas un instant, même pendant les entr'actes, d'apercevoir le même décor, ait été porté à accepter, au nom de la simple vraisemblance sensible, les unités de temps et de lieu; les prescriptions des théoriciens, loin de contrarier les désirs du public, s'accordent bien plutôt avec les conditions concrètes de la représentation aux xviie et xviiie siècles, et, du coup, la conception que l'on se fait des règles du théâtre classique se trouve renouvelée.

R. G.

Diderot : *Œuvres philosophiques*. Textes établis avec introductions, bibliographies et notes par Paul Vernière. Paris, Classiques Garnier, 1956. — xxviii-648 p.

Sous le titre d'œuvres *philosophiques*, auquel l'Introduction générale donne toute sa force, sont réunis dix écrits accompagnés chacun de leur introduction et de leur bibliographie propres : parmi lesquels les *Pensées philosophiques*, la *Lettre sur les Aveugles*, *De l'Interprétation de la Nature*, *l'Entretien d'un père avec ses enfants*, le *Supplément au voyage de Bougainville*.

Le meilleur texte est défini par l'éditeur — qui utilise à la fois le fonds Vandeul et celui de Léningrad — comme celui qui exprime, non seulement la « pensée dernière » de l'auteur (dans le cas de Diderot, le plus long), mais aussi (« critère essentiel pour toute littérature clandestine ») sa pensée « la plus audacieuse ». On trouvera donc ici un Diderot très neuf par rapport à celui de la vieille édition Assézat-Tourneux, « fondée sur des manuscrits disparates et souvent disparus » ou sur une antique tradition imprimée.

Si les introductions particulières fournissent les indications les plus précises sur la genèse, sur le texte de chaque écrit, à l'occasion sur l'influence qu'il a exercée, l'introduction générale est remarquable de lucidité et de fermeté. Tout en reconnaissant la contribution apportée à l'intelligence de la pensée de Diderot par les méthodes de la critique marxiste, elle les dépasse pour définir chez le philosophe une polarité qui ne relève pas de contradictions ou de faiblesse logiques, mais s'explique par une réflexion soutenue sur la nature physiologique de l'homme, par une pleine conscience du caractère nécessairement évolutif de la science. Le spécialiste de littérature, facilement oublieux du sens encyclopédique du mot « philosophe » au xviiie siècle, risque d'aboutir à des constatations décevantes lorsqu'il s'interroge sur l'unité de cette pensée si complexe. Solidement informé sur les connaissances et curiosités scientifiques de Diderot, et sur leurs sources, Paul Vernière au contraire a su condenser en vingt-cinq pages vigoureuses une saisissante présentation de cette philosophie qui lui apparaît « quelquefois comme une danse, plus souvent comme une escrime. »

J. Voisine.

Léon Émery : *Rousseau l'annonciateur*. Lyon, Les Cahiers libres, 37, rue du Pensionnat, s.d. [1955]. 172 p.

L'actualité de Rousseau est présentée de façon mesurée dans cette étude bien informée sur les différents aspects de sa pensée (les dernières pages sont consacrées à sa personnalité et à son art). Corrigeant la facile tendance, commune aux détracteurs et aux admirateurs, à rendre Jean-Jacques directement responsable des calamités ou des bienfaits de la vie moderne, l'auteur cherche ce qui dans le rêve de Rousseau (« intégrer liberté, sagesse et bonheur ») répond par avance aux préoccupations de notre siècle. Il retrouve dans nos « mouvements de jeunesse », dans nos « villages d'enfants », dans l'idéal moderne de « culture populaire » l'esprit de l'*Émile* et du *Discours sur les Sciences et les Arts*. Mais il indique ce qui sépare l'auteur du *Contrat social*, si peu économiste, du socialisme (ce qui suscite un parallèle entre Rousseau et Proudhon) et aussi du totalitarisme; il montre que Rousseau, prophète plutôt que mystique, n'appartient pas davantage au catholicisme moderne. M. Émery est familier avec les grands livres de Rousseau comme avec ses écrits secondaires, qu'il sait réhabiliter à l'occasion; il note l'importance de certaines lectures favorites *(Télémaque, Robinson)*. Il n'ignore pas la critique universitaire, encore qu'il affiche quelque scepticisme sur ses résultats; il sait d'ailleurs comme elle tenir compte de la perspective historique. On appréciera ses saines réactions contre les clichés : il n'a pas tort de souligner le *réalisme* qui trouve place jusque dans les *Discours;* les analogies qu'offre, avec la religion de Voltaire, le « déisme rationaliste sans révélation, sans tradition sacrée, sans mystères, presque sans métaphysique » du Vicaire savoyard; et, dans le « sentiment de la nature » chez Rousseau, la part réduite des impressions directes. Le bon sens qui l'empêche de vouloir tout expliquer et simplifier, ne

lui interdit pas d'ingénieuses constructions (comme lorsqu'il voit dans la *Nouvelle Héloïse* le trio « sage, saint, héros » ; ou explique Rousseau poète par Rousseau musicien). Plus encore que par les interprétations personnelles — dont aucune n'est arbitraire — le livre plaît par son honnêteté ; il sert l'écrivain auquel il est consacré.

J. V.

Thomas MANN : *Essai sur Schiller*. Traduit de l'allemand par Louise SERVICEN. (Collection « Allemagne d'aujourd'hui »). Paris, P.U.F., s.d. 56 p.

Le discours prononcé au printemps de 1955 — trois mois avant sa propre mort — par Thomas Mann lors du cent cinquantième anniversaire de la mort du poète, ne représente qu'une partie de cet Essai. Citations et commentaires font surgir un Schiller à la fois traditionnel et nouveau, dont l'« enfantillage » est célébré comme une grandeur; un Schiller peut-être plus proche du « matérialisme socialiste » que de l'idéalisme utopique qu'on lui prête d'habitude; un maître du langage poétique dans les grands drames — et, dans des fragments peu connus, le créateur de thèmes qui ont pu inspirer Kleist. « La psychologie conduit facilement à l'impiété » (p. 9) : l'inévitable parallèle avec Gœthe subit les effets bienfaisants de cette spirituelle (et courageuse) constatation — de même que celui, plus neuf, entre Schiller et Wagner.

J. V.

Pierre MOREAU : *Chateaubriand, l'homme et l'œuvre* (« Connaissance des Lettres »). Paris, Hatier-Boivin, 1956. 208 p.

Heureusement assoupli dans le cas d'un « homme » qui a tant mis de lui-même dans son « œuvre », le diptyque traditionnel n'est qu'apparemment délaissé ici. Viennent d'abord les trois grandes étapes que Chateaubriand lui-même se plaisait à distinguer dans sa carrière; la dernière, où l'on trouvera une utile chronologie de la composition des *Mémoires*, s'intitule subtilement « Restauration et Abdication ». Le chapitre de transition « Amours, amitiés et haines » contient — avec la substance d'une importante étude, développée ailleurs par l'auteur, sur la « Confession délirante », de fins portraits : Fontanes, Joubert; on devine que les portraits de femmes, plus brefs (l'abondance des matières !) ont dû être sacrifiés aux exigences de l'édition, et on le regrettera.

L'attitude de Chateaubriand devant la politique donne lieu à une analyse nuancée de son évolution à l'égard de Napoléon, de ses sentiments en 1830, à un brillant raccourci de son « univers politique » (p. 134) ; « sa faiblesse » en ce domaine « fut sans doute sa solitude dans l'ambition et l'orgueil ». « Devant la religion », au contraire, M. Moreau se refuse à dresser un bilan négatif. Sans dissimuler ce qu'un critique objectif peut juger trouble dans la foi de l'auteur du *Génie*, il s'attache à établir, par une critique serrée des dates et témoignages, la sincérité de cette conversion de Chateaubriand à laquelle il consacrait une étude en 1933, et qu'il voit reflétée dans l'aventure spirituelle de l'Eudore des *Martyrs*. Il esquisse l'évolution de ce christianisme d'abord « esthétique et sentimental » qui « au voisinage de Lamennais et des hommes de l'*Avenir* [...] devient de plus en plus politique et social ». Il précise enfin et limite (à Renan, et plus loin, p. 202, à Brunetière) la portée de l'influence apologétique exercée par le *Génie*.

Autrement durables sont les « Prestiges poétiques » (ch. VII). Sous ce titre sont analysés avec finesse les procédés d'un art très musical, auquel doit beaucoup la « littérature du rêve » des générations suivantes. Déjà les chapitres précédents contenaient à l'occasion, sur l'écrivain, des jugements personnels, des rapprochements nouveaux, des témoignages parfois inédits. Je ne vois à reprocher à l'auteur, dans cette étude très sûre du style, qu'une présentation un peu professorale des « thèmes », et un respect trop fervent pour un « génie plastique » qui, selon le goût moderne, frise quelquefois l'académisme; je me demande aussi si l'homérisme de Chateaubriand ne doit pas beaucoup à Fénelon.

C'est encore l'incomparable connaissance qu'a M. Moreau de notre XIXe siècle qui transparaît discrètement dans les pages finales où, sous le joli titre « Outre-Tombe », est complétée par de nouvelles touches l'histoire de la « fortune » de Chateaubriand, dont le *René* est l'initiateur du « pèlerinage littéraire »

J. V.

Joachim Claude MERLANT : *Le moment de* Lorenzaccio *dans le destin de Musset*. Athènes (Collection de l'Institut français), 1955. 160 p.

L'examen des manuscrits de la pièce, l'étude de la Correspondance et de la *Confession d'un Enfant du Siècle*, une large documentation critique et une chronologie très attentive sont mis au service d'une démonstration prudente qui réfute avec clairvoyance et sans parti-pris mainte objection possible. L'orientation définitive donnée à un drame qui n'était d'abord qu'une simple étude de mœurs s'expliquerait — et se daterait — par la crise qui suit immédiatement l'aventure vénitienne avec George Sand — auteur elle-même, d'ailleurs, deux ou trois ans plus tôt, d'une pièce sur Lorenzo de Médicis. *Lorenzaccio*, sommet de l'œuvre du poète, serait « le constat d'un échec » : comme son personnage, Musset « avait fait un rêve sublime; il le profane et se perd pour avoir tenté de le vivre » (p. 49). Prenant successivement pour point de départ l'histoire, qu'il retrace, de la liaison entre George et Alfred (1), puis la pièce elle-même, J. Merlant assemble patiemment « un amas de faits isolés [...] en un faisceau de présomptions qui se corroborent mutuellement » (p. 144), et apporte, avec son interprétation des phases de la rupture, une contribution très plausible au délicat problème de la genèse de *Lorenzaccio*.

J. V.

Maurice LECUYER : *Balzac et Rabelais*. — Paris, Les Belles-Lettres, 1956, 222 p.

On reprochera sans doute à M. Maurice Lecuyer, outre mainte gaucherie d'expression, un plan maladroit, donnant lieu à de gênantes répétitions. Certains rapprochements paraissent d'autre part peu convaincants (*grimaud* et *dive bouteille* — p. 126 — ne pourraient-ils se trouver sous la plume d'un écrivain qui n'aurait jamais lu une ligne de *Pantagruel* ?) Malgré tout, ce *Balzac et Rabelais* nous propose plusieurs suggestions intéressantes touchant l'idée que Balzac se faisait de Rabelais, les analogies entre

(1) Il n'a pu naturellement utiliser la récente éd. par Louis EVRARD (Monaco, Éd. du Rocher, 1956) de la *Correspondance* G. Sand-Musset et du *Journal Intime* (1834) de G. Sand.

le seizième siècle et le romantisme, ainsi que d'utiles renseignements sur la situation de Rabelais en France pendant la première moitié du dix-neuvième siècle.

Jacques Robichez.

René Journet et Guy Robert : *Le Manuscrit des Contemplations.* Annales littéraires de l'université de Besançon, tome III, fasc. 5. Paris, les Belles Lettres, 1956, 208 p.

MM. Journet et Robert complètent l'étude qu'ils ont déjà consacrée aux *Plans et ébauches des Contemplations* (voir *L'Information littéraire*, 1957 nº 2, p. 78) par un apparat critique fondé sur l'examen du manuscrit nº 13 363 des Nouvelles acquisitions françaises de la Nationale. Ils justifient tout d'abord la nécessité de leur entreprise en faisant remarquer que leurs devanciers, auxquels ils rendent d'ailleurs hommage (Vianey, 1922 et Glotz, 1924) ont à peu près complètement négligé les différences d'écriture, de ponctuation, d'encre et de papier; qu'ils ont commis d'autre part des fautes de lectures et oublié certaines variantes. Et surtout « Vianey n'indique jamais si la variante abandonnée est le premier texte ou bien une variante postérieure », élément cependant essentiel à l'appréciation du travail créateur de Hugo.

Sur ces différents points, MM. Journet et Robert ont au contraire porté toute leur attention. Les conclusions auxquelles ils aboutissent demeurent modestes. Ils notent que, la plupart du temps, le manuscrit 13 363 n'est qu'une copie où les variantes sont relativement rares. Ces variantes « traduisent des hésitations entre des solutions déjà voisines ». Peu de véritables défectuosités dans les textes abandonnés, peu de progrès de pensée, d'enrichissement d'évocation dans les textes retenus. Une certaine timidité parfois dans les choix. Les cas où Hugo renonce à une seconde rédaction pour conserver la première qu'il avait d'abord biffée sont presque aussi nombreux que les cas inverses. Enfin « la composition des poèmes a été souvent beaucoup plus fragmentée que ne le laisseraient croire l'ampleur, la sûreté du mouvement et la solidité de l'ensemble. Cette création s'opère presque toujours par augmentation (...). La poésie s'étend plus qu'elle ne se condense ». Cet apparat critique, établi avec une rigueur impeccable, finit par donner, si l'on prend la peine d'en bien utiliser la méthode, une description du texte supérieure en précision à ce que serait même une reproduction photographique. Peut-on en faire plus bel éloge?

J. R.

Pierre Schneider : *Jules Renard par lui-même.* Collection « Écrivains de toujours », Ed. du Seuil (Paris, 1956), 192 p.

On sait que Poil de Carotte, c'est Jules Renard. Dans les premières pages de son essai, M. Schneider montre comment, durant toute sa vie, l'artiste portera « son enfance haïe, logée, ainsi qu'une balle, dans ses chairs vives ». Quand il part pour Paris en 1881, l'adolescent est déjà chargé d'une pesante expérience : « connaissance du silence et de l'ennui (...), sentiment de ce qui écrase et demeure impénétrable (...), sens presque infaillible de la limite (...), velléités d'évasion qui tournent très vite au renoncement (...), conviction instinctive qu'on n'échappe aux grands désastres qu'en se faisant petit (...), tendance à se dédommager de la cruauté des hommes auprès des bêtes, des enfants et des choses (...), amour brûlant de la vérité et (...), penchant prononcé à la rêverie. » Tout le début du livre de M. Schneider est d'une parfaite justesse. La suite, qui est, ou devrait être l'essentiel, paraît beaucoup plus contestable. L'auteur prétend faire de Jules Renard le héros et la victime d'une époque caractérisée par une universelle mesquinerie. Mais quelle époque au juste? Quand on se rappelle avec quelle rigueur, dans le *Message poétique du Symbolisme*, M. Guy Michaud a noté, presque mois par mois, les différentes phases d'une évolution qui est celle des quinze dernières années du siècle, on ne peut que déplorer le parti de M. Schneider qui mêle sans vergogne le temps de la guerre de Crimée et celui de l'Affaire Dreyfus. Aux inconvénients de ce manque de précision chronologique s'ajoutent ceux d'une systématisation abusive. M. Schneider évoque tout le côté de l'ombre, mais seulement ce côté-là. A chaque page de son livre, on pense à des noms et à des œuvres qu'il suffirait de citer pour mettre sa thèse en échec. Et enfin, ce qui est peut-être le plus grave, Jules Renard est ici fréquemment perdu de vue (comme en témoigne le choix des illustrations). On lira malgré tout avec intérêt ce nouveau volume de la collection « Écrivains de toujours », pour ses premières pages, et aussi pour une troisième partie : *Le Retour*, où M. Schneider montre Renard revenant à sa vraie patrie : la campagne. Il écoute la leçon des bêtes, des arbres, des paysans qui leur ressemblent; il se fait leur interprète; il renonce aux préciosités de ses débuts, comprend la vanité de la chasse aux images, tend vers un dépouillement de plus en plus sévère et, comme Mallarmé, mais par d'autres voies, s'achemine irrévocablement vers le silence.

J.R.

Monique Nathan : *Virginia Woolf par elle-même* (Écrivains de toujours). Paris, Éd. du Seuil, 1956. 192 p.

L'idée est acceptable, pour présenter cette grande romancière du discontinu, de mêler dans une apparente confusion illustration, commentaire et textes (mais ne souhaitons pas que la méthode, appropriée ici, se généralise !). L'obsession des portraits photographiques — un intense regard triste dans un long visage — est rompue par de rafraîchissants paysages, choisis avec goût et bien placés. Les modes féminines des années 1920 sont indissociables du snobisme anti-victorien du « Groupe de Bloomsbury » que représentent si bien le féminisme militant de Virginia Woolf et son idéal esthétique de l'androgyne spirituel (p. 88). Il n'est pas illogique de dissoudre la biographie (mariage, p. 13, suicide, p. 52) et même le portrait (p. 47) dans la présentation des thèmes (la cité industrielle, p. 39; symbolisme de l'eau, p. 43), afin de préparer le lecteur à aborder le second tiers de l'ouvrage, où l'analyse de deux romans précède une bonne étude de la technique, situant celle-ci par rapport à la tradition contemporaine des romanciers de la vie intérieure, opposée à la continuité chronologique, mais aussi par rapport à la tradition sensualiste anglaise (différences avec Proust, p. 117).

Des très nombreuses citations, un certain nombre, empruntées au *Journal*, sont traduites par Mme Nathan; il en est de même de quatre des cinq essais

constituant le dernier tiers du livre. J'ai relevé peu d'inadvertances. Il est exagéré de dire que la mer baigne toute l'œuvre de T. S. Eliot, et l'auteur de *Of Time and the River* (et non « Of Time and River ») s'appelle Wolfe, non Woolfe (p. 43).

Les amateurs pourront ajouter à la commode petite *Bibliographie* deux livres parus depuis à Londres, *Old Friends* de Clive Bell et la Correspondance entre Virginia Woof et Lytton Strachey.

J. Voisine.

Saint-Exupéry par lui-même, essai illustré de Luc Estang. « Ecrivains de toujours ». Paris, Ed. du Seuil, 1956, 192 p.

Peu de traits anecdotiques dans ce livre, mais un effort scrupuleux pour retrouver, derrière sa légende, le véritable Saint-Exupéry. M. Luc Estang évoque l'enfance heureuse du Petit Prince, sa vocation juvénile et ce « paradoxe d'Icare », qui ne monte dans le ciel que pour mieux « découvrir la Terre des hommes. » Choisissant dans la vie de son héros « cinq escales », il y montre le progrès d'une aventure, celle de la connaissance, connaissance des hommes, (« Nous avons goûté, aux heures de miracle, une certaine qualité des relations humaines : là est pour nous la vérité. »), de leur devenir, ambition de les révéler à eux-mêmes, de les mener à l'épanouissement, réflexion essentielle enfin sur le langage. L'« univers latent » de Saint-Exupéry est animé de deux grandes forces, l'une d'arrachement, l'autre d'étreinte, envol et atterrissage. M. Luc Estang s'est proposé de « recomposer le visage que Saint-Exupéry lui-même a morcelé » et il évoque, pour terminer, son sourire, ce sourire, qui, « légué en gage d'amitié humaine (...) demeure sur la terre des hommes. »

J. R.

Pierre-Henri Simon : *Histoire de la littérature française au XXe siècle.* Collection Armand Colin, 1956, 2 vol., 224 et 224 p.

La célèbre petite collection Armand Colin, sous une couverture désormais plus voyante, nous offre, avec les deux volumes de M.P.-H. Simon, un panorama brillant de la littérature française au XXe siècle. L'auteur ne cache pas son « parti pris d'être injuste », c'est-à-dire de dresser seulement « la carte des sommets », en ignorant les œuvres secondaires, « malgré l'excellence des intentions ou le caractère plus ou moins sympathique des personnes ». Des injustices, on en trouvera, en effet, dans certaines disproportions : quarante lignes pour Marcel Prévost et deux pour Léon Daudet — ou dans certaines mauvaises humeurs : s'il est bon de réhabiliter Lanson (1,39), ne faudrait-il pas aussi revenir sur l'idée reçue d'un Brunetière incapable de comprendre son temps (1,37)? Mais l'essentiel est que M. Simon nous épargne les fastidieuses énumérations trop fréquentes dans les ouvrages de cette sorte. Et qui pourrait lui reprocher d'avoir pris parti, quand il le fait avec tant de verve? Négligeant les écoles, les genres ou les générations, il groupe ses analyses par *moments*, et il définit le moment : « convergence fortuite de faits politiques, économiques, intellectuels et moraux, créant pour un temps donné des conditions communes au déploiement des activités créatrices. « La guerre de 1914 et celle de 1940 déterminent ainsi les limites d'un plan en quatre parties où l'histoire littéraire demeure toujours intimement liée à l'histoire. Synthèse vigoureuse où abondent de remarquables mises au point (sur Claudel après 1920, I,156; sur Jules Romains, II,49; Giraudoux, II,61; Maurois, II,58; Jouhandeau, II,66, etc.), cet ouvrage prend la suite des deux petits livres de Pierre Martino parus dans la même collection. Conçu dans un esprit tout différent, il rendra, croyons-nous, les mêmes services (malgré — il faut le signaler — d'assez nombreuses erreurs de dates dans les chronologies) et il sera lu avec le même intérêt.

J. R.

Aimé Dupuy : *L'Algérie dans les lettres d'expression française.* Paris, Éditions universitaires, 1956, 167 p. — *La Tunisie dans les lettres d'expression française.* Paris, Éditions universitaires, 1956, 155 p.

Ces deux ouvrages, agréablement illustrés, passent en revue les livres français inspirés par l'Algérie et la Tunisie. D'assez abondantes citations leur donnent parfois le caractère d'une anthologie. C'est naturellement à partir de 1830, pour l'Algérie, et de 1880, pour la Tunisie, que les deux sujets prennent dans notre littérature une réelle importance. M. Dupuy nous apporte cependant de curieux renseignements sur les temps héroïques. Pour la période moderne et contemporaine il dégage avec clarté les divers centres d'intérêt. Faut-il ajouter que l'actualité donne aujourd'hui au moindre de ces témoignages littéraires une valeur singulièrement émouvante ?

J. R.

Nouveau petit Larousse illustré. Paris, Larousse, 1956. 1 800 p.

L'édition du Cinquantenaire (1952) a été mise à jour pour serrer au plus près l'actualité : la partie historique n'ignore ni la mort de Staline (1953), ni l'élection du président Coty (1954), ni la mort d'Einstein, ni le ministère Anthony Eden (1955), tandis que le développement des sciences (celles de l'atome en particulier) accélère le renouvellement de la partie « langue française » : l'écolier apprendra à la première page que la lettre A est le symbole de l'argon.

Que de chemin parcouru en une génération! La comparaison avec mon « petit Larousse » de 1923 est édifiante. Sous un même volume (à peine 100 p. de plus) l'édition 1956, enrichie de définitions nouvelles, faisant place aux nouvelles gloires du monde politique, scientifique, artistique, séduit le lecteur de tout âge par l'abondance des planches et cartes en couleurs d'une parfaite réussite technique. D'autres hors-texte, en sépia, reproduisent les chefs-d'œuvre de la peinture. Conciliant une longue tradition avec un intelligent modernisme, cette encyclopédie en miniature demeure — pas seulement pour les écoliers — un excellent instrument de travail.

J. Voisine.

Henri Bénac : *Dictionnaire des synonymes,* Paris, Hachette, 1956, 1026 p.

Ceux qui savent tout l'intérêt qu'il y a à manier un dictionnaire des synonymes soit pour trouver le mot juste qui leur échappe alors qu'ils écrivent, soit pour se livrer à des études de style ou de vocabulaire, accueilleront avec plaisir ce nouvel instrument de travail. Il s'agit bien d'un dictionnaire, au sens plein du terme : chaque mot est expliqué par une définition précise et illustré par un exemple

littéraire. Cet ouvrage est donc un recueil de références intéressantes, ce qui fait sa supériorité sur d'autres dictionnaires de synonymes, comme celui de R. Bailly, qui énumèrent et expliquent les synonymes, mais sans citations. Comme M. B... a puisé dans la littérature moderne autant que dans la littérature classique, son dictionnaire remplacera avantageusement l'ancien dictionnaire de Lafaye, publié en 1857. Nous avons pu constater que, grâce à un heureux système de renvois, sous un volume assez restreint, le dictionnaire de M. B... est plus riche que les ouvrages du même genre qu'on peut trouver présentement dans le commerce. M. B... dans sa préface, dit qu'il s'attend à des critiques. Je ne pense pas qu'on puisse lui faire beaucoup de reproches sur la présentation ou la rédaction des articles. Lui reprochera-t-on de ne nommer que l'auteur des exemples cités, sans plus de précision? Il peut être important de savoir dans quelle œuvre, de quel genre, tel mot a été employé. Le volume aurait été, sans doute, fort augmenté, mais utilement. Lui reprochera-t-on de ne pas être complet dans l'énumération des synonymes? Pour plusieurs articles, nous avons trouvé plus de renseignements dans le dictionnaire de Paul Robert. Mais quel dictionnaire est jamais achevé et parfait? Tel qu'il est, celui de M. B... est appelé à rendre les meilleurs services.

Yves Lefèvre.

A. V. Thomas : *Dictionnaire des difficultés de la langue française*, Paris, Larousse, 1956, XII-435 p.

M. Thomas n'a pas prétendu faire un ouvrage d'érudition ni d'enseignement théorique. Son but est tout pratique. Il a rangé dans l'ordre alphabétique les « difficultés » du français, c'est-à-dire tous les points sur lesquels il a pu constater que certains hésitent entre une faute et une forme correcte, soit en parlant, soit en écrivant. M. T... est chef correcteur des dictionnaires Larousse : il se trouve donc à un bon poste d'observation. Toutes les difficultés mentionnées sont résolues dans le sens d'un purisme de bon aloi. La bibliographie placée en tête du volume le prouve aisément. On peut donc considérer cet ouvrage comme le recueil de tous ces petits problèmes que pose l'emploi de formes erronées, pouvant aller de la faute caractérisée à la simple familiarité : leur ensemble constitue une sorte de casuistique grammaticale dont les Français sont si friands si l'on en juge d'après le succès obtenu par les chroniques spécialisées de divers journaux. Mais venons-en à l'utilité pratique d'un tel dictionnaire pour les universitaires. C'est évidemment, pour les explications, un travail de seconde main et il ne saurait dispenser du recours aux sources qui forment la bibliographie. L'intérêt des articles est très divers, et aussi très inégal : les difficultés mentionnées portent aussi bien sur la prononciation, l'orthographe, l'usage des accents ou des signes de ponctuation que sur des règles grammaticales, comme l'accord des participes, ou des erreurs possibles de style. A vrai dire, la majeure partie des fautes condamnées sont franchement élémentaires (Qui songe donc à écrire *arborigène* pour *aborigène?*). D'un point de vue pédagogique, on peut même se demander s'il n'est pas dangereux de signaler — ce qui est une façon indirecte de les suggérer — tant d'erreurs lamentables!

Y. L.

ANTIQUITÉ CLASSIQUE

L. Laurand et A. Lauras : *Manuel des Etudes grecques et latines*, fascicule I : *Géographie, Histoire, Institutions grecques;* et fascicule II : *Littérature grecque*, Paris, A et J. Picard et Cie, 1956, 2 vol. in-8°, en tout 456 p.

Il est superflu de rappeler la commodité que présentait, pour les élèves et les étudiants, le manuel de Laurand. Cependant, plus il vieillissait, moins celle-ci était sans péril : c'est à quoi la révision profonde effectuée par M. Lauras remédie avec bonheur. Dans les deux fascicules, la bibliographie a été entièrement revue et modernisée : les ouvrages les plus modernes — voire ceux de l'année! — ont été mentionnés, cependant qu'un choix était fait parmi les autres. Quant au texte, il a subi ici et là quelques retouches, que rendaient nécessaires ces informations nouvelles ou même, à l'occasion, quelque maladresse initiale; et il a reçu une présentation typographique plus claire. Le premier des deux fascicules (qui s'achève par des indications sur ce que l'on appelle parfois les sciences annexes — numismatique, épigraphie, paléographie... — et sur les connaissances scientifiques dans l'antiquité) a en outre été nettement amélioré par l'introduction de cartes et de croquis nombreux. Certes, il y a toujours, dans la présentation d'une matière si ample, maint détail auquel peut aisément s'accrocher la critique (signalons, pour citer un exemple, que l'on s'étonnera sans doute de voir l'histoire des opinions sur la question homérique présentée de telle manière que celle de P. Mazon n'y soit pas relevée!); mais, dans l'ensemble, ce travail de revision mérite bien des éloges et le manuel, sous sa forme nouvelle est appelé à rendre pendant longtemps de grands services.

J. de Romilly.

Ernest Will : *Le relief cultuel gréco-romain, Contribution à l'histoire de l'art de l'Empire romain* (Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 183), Paris, de Boccard, 1955.

N'hésitons pas à le proclamer : voici un ouvrage qui, par l'ampleur des questions traitées et l'audace des thèses soutenues, marquera une date dans l'histoire de l'art et celle de la religion antiques. C'est en historien de l'art que M.E. Will prétend étudier les reliefs cultuels gréco-romains, pour lesquels il croit chaque fois retrouver une origine hellénistique, mais l'historien des religions aura tout à gagner aussi à ses recherches sur le Cavalier thrace, les Frères danubiens, les dieux anatoliens, Kakasbos, Mèn, Sabazios, sur Jupiter Dolichénus et sur l'énigmatique Mithra. Doué d'un esprit critique impitoyable, M. Will n'accepte aucune opinion reçue, qu'il s'agisse de la fonction des dieux cavaliers, de la formation du Mithriacisme, de l'*interpretatio Graeca* des motifs orientaux, des origines de la frontalité « orientale », de la composition des grandes amphores apuliennes. Sans doute les spécialistes de telle ou telle discipline chercheront-ils volontiers noise à M. Will pour les faiblesses qu'ils pourront relever, ici ou là, dans sa documentation, il n'en restera pas moins que cette synthèse puissante, même lorsqu'elle suscitera la controverse ou la critique, aura apporté un sang nouveau à nos études.

H. Metzger.

A travers les revues d'études classiques

Les abréviations employées pour désigner les revues sont celles de l'*Année philologique*. Toutes les revues citées se trouvent à la Bibliothèque de la Sorbonne.

A.I.H.S. = Archives internationales d'Histoire des Sciences.

A.J.Ph. = American Journal of Philology.

B.A.G.B. = Bulletin de l'Association Guillaume Budé.

C.Ph. = Classical Philology.

C. et M. = Classica et Mediaevalia.

Dioniso = Dioniso. Bollettino dell'Istituto Nazionale del Dramma antico.

Eos = Eos. Commentarii Societatis Philologae Polonorum.

G.I.F. = Giornale italiano di Filologia.

Gymnasium = Gymnasium. Zeitschrift für Kultur der Antike.

Hermes = Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie.

Historia = Historia. Revue d'Histoire ancienne.

J.H.S. = Journal of Hellenic Studies.

Latomus = Latomus. Revue d'Études latines.

M. H. = Museum Helveticum.

Minos = Minos. Investigaciones y Materiales para el Estudio de los textos paleocretenses.

Phœnix = Phœnix. The Journal of the Classical Association of Canada.

R.E.A. = Revue des Études anciennes.

R.E.G. = Revue des Études grecques.

R.E.L. = Revue des Études latines.

R.I.L. = Rendiconti dell' Istituto Lombardo, Cl. di Lettere.

R.S.C. = Rivista di Studi classici.

T.A.Ph.A. = Transactions and Proceedings of the American Philological Association.

A. AUTEURS GRECS ET LATINS

Aristophane. — J. Carrière : *Sur la chorégraphie des Oiseaux d'Aristophane.* R.E.A., lviii, 1956, 211-235. Il semble bien que le texte de la parodos, de la parabase et des intermèdes précédant l'exodos nous laisse deviner le rôle joué, dans la représentation de la pièce, par les quatre choreutes qui y paraissent en surnombre : ce sont des danseurs, dont les interventions servent en général une intention satirique.

— Th. Gelzer : *Aristophanes und sein Sokrates.* M.H., xiii, 1956, 65-93. De la comparaison avec le traitement d'autres personnalités historiques dans les comédies d'Aristophane, à savoir Cléon et Euripide, il ressort que, dans les Nuées, la figure de Socrate est symbolique de son appartenance à un milieu donné et de l'activité qu'il y exerce. Aristophane n'y accuse pas Socrate lui-même d'ἀδικία : le danger résidait dans l'éducation nouvelle et dans l'éristique elle-même.

— G. Pianko : *La musica nelle commedie di Aristofane.* Eos, xlvii, 1, 1954, 23-34. Examen des parties lyriques des Acharniens et des Grenouilles, représentant les deux premières périodes de l'activité artistique d'Aristophane, à la fin desquelles il atteint le sommet de ses possibilités musicales. La troisième période, qui ne nous est connue que par l'Assemblée des Femmes et le Plutus, est beaucoup plus pauvre, soit que la Comédie ancienne fût sur son déclin, soit que les conditions matérielles n'aient plus permis au metteur en scène un grand déploiement de musique.

Caton l'Ancien. — A.E. Astin : *Scipio Aemilianus and Cato Censorius.* Latomus, xv, 1956, 159-180. L'examen des relations entre les deux personnages montre qu'il n'y eut pas antagonisme, mais amitié entre eux tout au long de leur carrière.

Catulle. — L. Herrmann : *La carrière de Lesbia.* Latomus, xv, 1956, 308-313. Les Lettres de Cicéron à Atticus, la VIIIe Bucolique de Virgile et la XIIe Épode d'Horace jettent une lumière nouvelle sur les années de maturité et la vieillesse de Clodia, complètent les renseignements qu'on peut tirer des poèmes de Catulle et donnent lieu à des observations susceptibles d'aider à la solution de l'identification de Lesbia.

— L. Turolla : *Circa due visioni diverse della vita nelle poesie di Catullo.* G.I.F., ix, 1956, 1-9. Les Carm. 76, 64 et 63 révèlent chez Catulle une religiosité, centrée sur la Fides, étrangère à toute philosophie et à toute dialectique et qui s'empare totalement de l'homme, comme l'amour dans les poèmes relatifs à Lesbie.

Cicéron. — W. Allen, Jr. : *The British epics of Quintus and Marcus Cicero.* T.A.Ph.A., lxxxvi, 1955, 143-159. Un nouvel examen de la correspondance entre les deux frères montre que tous deux avaient fait le projet, pour aider César et lui plaire, d'écrire une épopée sur l'expédition de Bretagne de 54 av. J.-C. Tandis que celle de Quintus ne fut qu'à peine commencée, il semble que Marcus ait achevé la sienne; elle ne fut toutefois jamais publiée, l'expédition s'étant révélée prématurée.

Démosthène. — V. d'Agostino : *Gli esercizi giovanili di Demostene.* R.S.C., iv, 1956, 145-150. Revue des témoignages antiques sur les exercices que fit Démosthène pour se perfectionner dans l'art oratoire.

Eschyle. — H. Lloyd-Jones : *Zeus in Aeschylus.* J.H.S., lxxvi, 1956, 55-67. C'est à tort que certains voient dans le Zeus d'Eschyle un dieu juste et tout-puissant se rapprochant de la conception monothéiste du judaïsme; Zeus est le champion de Dikè, qui n'est qu'une justice rétributive assez fruste. Son attitude à l'égard de Prométhée dans

le Prométhée enchaîné est conforme à sa nature, et s'il se réconciliait avec le Titan dans la suite de la trilogie, il est probable que c'est, comme celui-ci le prophétise, en rachetant le secret dont Prométhée était le détenteur.

Euripide. — A. Garzya : *Studi sugli Eraclidi di Euripide.* Dioniso, xix, 1956, 17-40. Cette tragédie ne saurait être considérée comme un ἐγκώμιον Ἀθηνῶν : aux paroles exaltées du chœur, le poète répond par l'exhortation à la modération, notamment en ce qui concerne l'acceptation d'un héritage très lourd, celui d'une gloire d'ailleurs embellie et idéalisée par la tradition.

— P.T. Stevens : *Euripides and the Athenians.* J.H.S., lxxvi, 1956, 87-94. La critique récente a dramatisé les rapports d'Euripide avec ses concitoyens. Examinée sans idée préconçue, la tradition nous montre Euripide gardant une certaine réserve vis-à-vis d'un public auprès duquel sa faveur eut des hauts et des bas, mais restant un citoyen respecté, un auteur dramatique estimé bien que souvent déconcertant et prêtant par là-même le flanc à la parodie comique.

Hérodote. — F. Mitchel : *Herodotos' use of genealogical chronology.* Phœnix, x, 1956, 48-69. Hérodote a fait usage de la chronologie par γενεή non seulement pour la période mythique, mais aussi pour la période historique. Il ne semble pas qu'il se soit soucié d'établir un système général cohérent; il doit s'être servi d'études chronologiques existantes qui elles-mêmes n'étaient que partielles.

— H. Strasburger : *Herodots Zeitrechnung.* Historia, v, 1956, 129-161. On a prétendu à tort qu'Hérodote n'avait aucun intérêt pour la chronologie. On peut à partir de son œuvre reconstituer son système de datation, ce qui est fait ici.

Hésiode. — D. Kaufmann-Buehler : *Hesiod und die Tisis in der Odyssee.* Hermes, lxxxiv, 1956, 267-295. Chez Hésiode, tout crime est puni par les dieux : il s'agit là d'un principe de droit, indépendant de tout cas particulier. L'examen notamment de la vengeance d'Ulysse montre que, dans l'épopée ionienne, la punition du coupable dépend de la supériorité du vengeur; elle n'est sanction divine intervenant automatiquement que dans le cas où un dieu lui-même est lésé.

Homère. — T.B.L. Webster : *Homer and Eastern poetry.* Minos. iv, 1956, 104-116. Les éléments orientaux que l'on trouve dans la poésie homérique n'auraient pas été empruntés directement, mais lui seraient parvenus à travers des poètes mycéniens en contact avec l'épopée orientale contemporaine.

Horace. — J. Ferguson : *Catullus and Horace.* A.J.Ph., lxxvii, 1956, 1-18. Horace doit plus à Catulle qu'il ne l'a reconnu. En lui empruntant, il l'affine, mais détruit sa vitalité. D'ailleurs, l'ode d'Horace est un moyen d'expression beaucoup plus complexe que la lyrique catullienne : on peut s'attendre à ce que la perfection de la forme y exclue le feu, le caractère direct de la poésie de Catulle.

Lucain. — G. de Plinval : *Une insolence de Lucain.* Latomus, xv, 1956, 512-520. En conservant au texte de la Vie de Lucain, qui remonte à Suétone, toute sa portée originale, on comprend que c'est le poète lui-même qui, par sa conduite inconsidérée et grossière envers l'empereur Néron, a été l'artisan de sa disgrâce; l'incartade de Lucain doit se situer au début de 62.

Lucrèce. — L. Herrmann : *Catulle et Lucrèce.* Latomus, xv, 1956, 465-480. Un examen attentif des textes amène à la conviction que, contrairement à l'opinion selon laquelle Catulle aurait connu directement ou indirectement le chef-d'œuvre de Lucrèce, c'est Lucrèce qui a tantôt imité, tantôt réfuté certains des poèmes du premier livre de Catulle.

— A.K. Michels : *Death and two poets.* T.A.Ph.A., lxxxvi, 1955, 160-179. Lucrèce n'a pas redouté la mort, mais la considère comme un phénomène éternel qui provoque chez lui la même exaltation que l'infinité de l'univers; dans un autre état psychique alterné, elle lui paraît la seule façon d'échapper aux maux de la vie; son suicide s'expliquerait par l'incapacité de retrouver la vision liée à l'état d'exaltation. Properce envisage la mort comme une affaire purement personnelle, un fait physique ne posant aucun problème; s'il la présente en termes matériels, il ne faut pas y voir une tendance morbide, mais au contraire l'expression de son intense vitalité.

Pline l'Ancien. — R.T. Bruère : *Pliny the Elder and Vergil.* C.Ph., li, 1956, 228-245. L'examen de tous les passages de l'Histoire naturelle où il est question de Virgile montre que Pline, en dépit de l'admiration qu'il professe pour le poète, s'ingénie à le trouver en faute et à corriger ses renseignements. Cette attitude serait motivée par une rivalité jalouse, le but de Pline étant, en dernière analyse, comme celui de Virgile, l'éloge de l'Italie.

— Ch.G. Starr : *The Roman emperor and the king of Ceylon.* C.Ph., li, 1956, 27-30. Les circonstances du récit de Pline, N.H., vi, 84-91, sont probablement exactes, mais la description de la royauté cingalaise fait partie de la littérature d'opposition philosophique aux Césars du Ier siècle ap. J.-C.

— S.E. Stout : *The coalescence of the two Plinys.* T.A.Ph.A., lxxxvi, 1955, 250-255. Macrobe, Sat. III, 16, 5-7, citant Sammonicus Serenus, montre que les deux auteurs ignoraient l'existence de Pline le Jeune, qui fut confondu avec son oncle deux générations seulement après sa mort. C'est Sidoine Apollinaire qui, en 468 environ, redécouvrira Pline le Jeune, sans mettre fin à la confusion dans l'attribution de leurs écrits respectifs.

Salluste. — W. Avenarius : *Sallust und der rhetorische Schulunterricht.* R.I.L., lxxxix-xc, 1956, 343-352. L'effet de l'enseignement rhétorique se fait sentir chez Salluste non seulement dans la forme, mais encore dans le fond de ses écrits, comme en témoignent maint parallèle avec la Rhétorique à Hérennius, l'emploi fréquent de certains motifs et le fait que ses emprunts à la littérature grecque se limitent à un petit nombre de τόποι bien connus.

Sénèque. — A. Cattin : *L'âme humaine et la vie future dans les textes lyriques des tragédies de Sénèque.* Latomus, xv, 1956, 359-365 et 544-550. Il y a une similitude de pensée et d'expression entre les textes dramatiques et les textes philosophiques. Sénèque, dans ses idées sur l'au-delà, n'a aucune originalité; il ne fait qu'adopter,

suivant ses préférences et non sans contradictions, les doctrines de ses prédécesseurs. Sa conviction est celle des Stoïciens : l'envol des âmes vers les astres jusqu'à l'ecpyrosis. Sa morale n'est pas fondée sur l'immortalité de l'âme, mais sur la dignité humaine.

Socrate. — F. Rodriguez Adrados : *Tradition et raison dans la pensée de Socrate.* B.A.G.B., 1956, 4 (Lettres d'humanité xv) 27-40. L'objet des efforts de Socrate est de fonder rationnellement certains principes de vie qui s'opposent à l'individualisme et au relativisme destructeur des sophistes. Il coïncide en cela avec la tradition athénienne, mais la liberté laissée à la raison pour critiquer et construire devait forcément altérer une bonne partie de cette tradition et ouvrait le chemin à des attaques ultérieures contre ce que les Athéniens considéraient comme le plus sacré.

Tacite. — W. Jens : *Libertas bei Tacitus.* Hermes, lxxxiv, 1956, 331-352. Dans l'ensemble de l'œuvre de Tacite la libertas joue un rôle capital : dans l'Agricola, Tacite croit à l'union possible du principatus avec la libertas, dans le Dialogue, il reconnaît les conséquences de la libertas, dans les Histoires, il envisage un compromis loco libertatis, possibilité qu'il rejette finalement dans les Annales.

Thucydide. — M.F. Mc Gregor : *The politics of the historian Thucydides.* Phœnix, x, 1956, 93-102. Thucydide fut élevé dans la tradition oligarchique. Son esprit impartial subit l'ascendant de Périclès, sans qu'il devienne à proprement parler démocrate. Témoin de la faillite de la démocratie, il mourut dans la croyance conservatrice de ses pères.

— J. de Romilly : *La crainte dans l'œuvre de Thucydide.* C. et M., xvii, 1956, 119-127. La crainte joue un rôle considérable dans l'œuvre de Thucydide, soit sous forme de φόβος affectif et irrationnel, soit sous forme de δέος, appréhension d'ordre intellectuel qui comporte un calcul relatif à l'avenir et des mesures prises en conséquence. Si Thucydide cependant montre l'aspect constructif et l'universalité de la crainte, il révèle aussi l'instabilité de l'ordre établi sur un équilibre entre forces antagonistes. Une seule fois δέος désigne une crainte morale, dans l'Oraison funèbre II, 37.

Virgile. — E. Bréguet : *Virgile et les augures. A propos d'Énéide IX,* 324-328. M.H., xiii, 1956, 54-62. C'est l'augurat tel qu'il a été recréé par Auguste, celui des temps légendaires, que Virgile évoque dans l'Énéide, mais l'opinion qu'il en a reste celle, rationaliste et sceptique, d'un Romain de la république.

— L.A. Mackay : *Three levels of meaning in Aeneid VI.* T.A.Ph.A., lxxxvi, 1955, 180-189. C'est dans le livre VI que se reflète de la façon la plus condensée et la plus frappante le triple objet de l'Énéide. Trois thèmes y sont entrelacés : purification d'Énée en vue de sa mission historique, développement moral de toute vie héroïque, effort triomphant de l'esprit humain pour comprendre la nature et la destinée de l'homme.

Xénophon. — Ed. Delebecque : *Un point de géographie xénophontique. Le site de Scillonte.* Annales Fac. des Lettres d'Aix, xxix, 1955, 5-17. L'examen de Anab. V, 3, 7-13 et de Pausanias V, 6,4 amène à placer l'ancien bourg de Scillonte à Prophitis Ilias, au-dessus de Macrisia, et le domaine de Xénophon aux sorties est de la Crestena moderne.

B. HISTOIRE DE LA LANGUE HISTOIRE LITTÉRAIRE MYTHOGRAPHIE

P. Boyancé : *La connaissance du grec à Rome.* R.E.L., xxxiv, 1956, 111-131. Introduction du grec à Rome, place qui lui fut réservée dans l'enseignement, son utilisation par des Romains pour des œuvres destinées au public grec, pratique de Cicéron, rôle du grec à Rome à l'époque impériale, jugement des Romains sur sa valeur comparée à celle du latin.

N.I. Herescu : *Le mode de composition des écrivains (dictare).* R.E.L., xxxiv, 1956, 132-146. La dictée était pratiquée à Rome dans certaines conditions spéciales : actes, rapports, lettres; mais pour ce qui est de la rédaction littéraire proprement dite, un examen scrupuleux des testimonia conduit à penser que les étapes normales étaient : notare, formare, dictare.

A. Dalzell : *Maecenas and the poets.* Phoenix, x, 1956, 151-162. Rien dans l'activité littéraire de Mécène ni dans les œuvres les plus anciennes de ses protégés ne peut faire croire qu'il assume un rôle de propagandiste. Le cercle de Mécène semble avoir été une coterie littéraire plutôt qu'une cellule politique : Mécène étant lui-même un homme de lettres, il était naturel qu'il recherche la société de ses congénères, sans qu'il ait exercé sur eux le moindre contrôle.

Ch. Dugas : *Observations sur la légende de Persée.* R.E.G., lxix, 1956, 1-15. Sur certains épisodes peu connus du retour de Persée dans les Cyclades, après son expédition au pays des Gorgones, notamment sur son passage chez les Cyclopes. Noblesse du caractère de Persée.

E. Janssens : *Science et poésie dans la géographie grecque :* A.I.H.S., ix, 1956, 29-41. Etude, restreinte à la géographie, de la poésie comme moyen de communication des connaissances scientifiques, notamment chez Homère, Pindare et Eschyle.

V. Poeschl : *Die römische Auffassung der Geschichte.* Gymnasium, lxiii, 1956, 190-206. A côté de la fidélité à l'idéal de l'ancienne Rome, trois traits sont caractéristiques de l'historiographie romaine : la conviction que grandeur et décadence d'un peuple sont dues à des causes morales, pessimisme, sentiment de responsabilité et de culpabilité en face des événements.

Ch. Vellay : *La Palamédie.* B.A.G.B., 1956, 2, 55-67. Reconstitution, d'après diverses sources, de la légende de Palamède et de ce qu'a été ou aurait pu être un poème épique à lui consacré.

Juliette Ernst.

DEUXIÈME PARTIE

DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

Le personnage d'Alceste dans *le Misanthrope* de Molière

(Classe de Première)

INTRODUCTION

a) Si Molière était surtout pour Boileau « l'auteur du *Misanthrope* », il semble aussi qu'il le soit resté aux yeux de la postérité. N'a-t-il pas souligné lui-même l'exceptionnelle importance de sa création en interprétant le personnage d'Alceste — lequel tient la vedette, ne quittant le plateau qu'à deux brefs instants — sans sa grotesque moustache à la Scaramouche, dont il ne se sépara pour aucun autre rôle?

b) Le personnage d'Alceste, répète-t-on après Lemaître, s'est enrichi au gré des générations successives, et l'on peut voir dans les divergences d'opinion une preuve de sa vie et de son universalité. Soit. Mais a-t-on bien vu autour de quelles questions s'agitaient ces opinions : la *vertu* d'Alceste et sa *force comique* ont donné lieu aux théories les plus divertissantes. Alceste est-il ce « véritable homme de bien », « cette âme vraie et pure » dont parlent Rousseau et Gœthe (1), une sorte de héros moral affectivement proche de Port-Royal, comme n'était pas loin de le prétendre Copeau? Ou bien ce « don Quichotte de vertu et de philanthropie » qui faisait la joie de Napoléon (1)?

c) Selon qu'on considère Alceste comme un homme sympathique ou comme un personnage ridicule, *le Misanthrope* sera une pièce rose ou une pièce noire : qu'en est-il? Alors qu'on vient indéniablement d'en rire, devrait-on en pleurer?

A) UN HOMME SYMPATHIQUE.

Qui ne s'aperçoit de l'insuffisance du terme « misanthrope » pour définir cet individu vivant, bien incarné? Son charme et son prestige personnel, et surtout une attirance sentimentale pour ses théories, ne peuvent qu'exciter la compassion pour ce jeune homme aux illusions perdues, pour ce malade enfermé dans une solitude croissante.

a) **Charme et prestige :** Alceste est un gentilhomme. Il sera appelé comme tel devant le Tribunal des Maréchaux de France à propos de sa dispute avec Oronte. Qu'on examine les compliments hyperboliques de celui-ci (v 250 ssqq) : oserait-il pousser si loin la flatterie si Alceste n'était réellement un jeune seigneur estimé? Arsinoé (v 1049, 1974 ssqq) n'est pas aveuglée par l'amour lorsqu'elle assure qu'il pourrait obtenir quelque emploi honorifique en Cour.

Il est d'ailleurs homme de salon : du beau parleur, il a l'intelligence, la véhémence, l'art de l'anecdote (les embrassades, à la La Bruyère, v 17-24), du portrait féroce, comme Célimène elle-même (le « traître » v 127 : Clitandre, v 477 ssqq). Sa galanterie n'est pas toujours brutale et certaines de ses phrases sont d'une élégante distinction : ainsi ses excuses finales à Eliante.

Voilà sans doute pourquoi il est à ce point apprécié dans le milieu même qu'il déteste, mais où il est reçu. On a remarqué la merveilleuse fidélité de son ami Philinte, supportant stoïquement les rebuffades dont il est constamment l'objet, souffrant surtout l'inclination d'Eliante, qu'il aime, pour Alceste. Jeune et beau, homme de caractère, Alceste plaît en effet aux femmes : à Eliante, mais à Arsinoé (v 215 ssqq), à Célimène, qui l'épargne manifestement dans ses portraits et dans sa lettre. Ce n'est pas un hasard si le rôle est repris, à la mort de Molière, par le jeune et séduisant Baron, puis par Lagrange, jeune premier et titulaire du rôle de don Juan à la scène comme à la ville.

Ses vertus sont celles de la noblesse : par exemple, le sentiment de l'honneur. On a même comparé Alceste à un héros cornélien, dont il semble posséder l'énergie et la lucidité : « Aujourd'hui, vous

(1) cit. par Jasinski : « Molière et *le Misanthrope* », dont j'ai suivi l'analyse sur certains points.

vous expliquerez » (v 563) affirme-t-il à Célimène, et l'unité de temps se trouve justifiée psychologiquement. La lucidité d'Alceste scrute aussi cruellement le monde (représenté par Oronte et le salon de Célimène) que Célimène (« L'amour que je sens pour cette jeune veuve Ne ferme point mes yeux aux défauts qu'on lui treuve »! v 225-6) ou lui-même (v 248, 1751 ssqq).

En fait, au contraire d'une Pauline, par exemple, sa lucidité lui est inutile, comme à Hamlet la sienne. Quel désir, cependant, de ne pas « trahir (s)on âme » (v 25) !

b) **Attrait sentimental de ses théories :** S'il existe une étrange sympathie entre Alceste et l'adolescence, c'est parce que celle-ci cède à l'éternelle tentation de l'idéalisme.

Qu'elle est séduisante, la théorie de l'absolue sincérité qui constitue le sujet de toute la première moitié du premier acte : « Je veux qu'on soit sincère, et qu'en homme d'honneur On ne lâche aucun mot qui ne parte du cœur » (v 35-6) cf aussi (v 69-70, etc.) ! Combien plus séduisante en tout cas que ce juste milieu tempéré, philosophie de vieillard, que propose le raisonnable Philinte : « La parfaite raison fuit toute extrémité... » (v 151).

Peut-on nier, d'autre part, le bien-fondé de cette révolte contre l'ordre établi, contre la vie de courtisan et les émotions à fleur de peau qui sont de mise dans ce monde factice? La Révolution ne s'y est pas trompée, qui considérait Alceste comme un précurseur et transformait son rôle en fonction de Procureur général.

C'est que, comme Rousseau, Alceste semble croire dévotement en la nature humaine : il n'y a que les optimistes pour devenir aussi pessimistes (1). Alceste a foi, apparemment, en la Justice humaine (« La raison, mon bon droit, l'équité » solliciteront pour moi ! v 187), en la puissance de l'amour humain, capable de corriger Célimène de modes néfastes (v 233-4), en une réforme des mœurs. Se mêlerait-il, sans cela, de « corriger le monde » (v 158)? Dans la société comme en littérature, « ce n'est point ainsi que parle la nature » (v 388) et *l'espoir* d'ouïr un jour cette grande voix anime Alceste et nourrit l'intérêt du spectateur comme dans la tragédie.

c) **Compassion excitée par la perte de ses illusions :** *La recherche de l Absolu... Illusions perdues :* Qui n'a opéré ce rapprochement significatif de ces deux titres de Balzac? Le héros « romantique » a toujours, comme René, « un cœur trop plein pour un monde vide », et c'est pourquoi son destin ne peut qu'être tragique.

« Il faut suivre ma destinée »... (v 1417) : Alceste s'abandonne-t-il en aveugle à une fatalité malheureuse? Après avoir lutté, il lui faut bien s'avouer vaincu dans l'épreuve de la vie courante : sur le plan de la civilité (1er acte : c'est le triomphe d'Oronte, sanctionné par Messieurs les Maréchaux), sur le plan de la Justice (il perd son procès); sur le plan de l'amour surtout. Célimène, impitoyable, remporte sur lui trois victoires successives (acte II scène 1, acte II scène 5, début acte III scène 3) qui l'abandonnent à sa jalousie justifiée. La transposition dans le registre comique des cris de don Garcie, le Prince Jaloux, ne se serait-elle pas bien faite?

Son malheur excuse même les défauts d'Alceste, mis sur le compte d'une romantique « jeunesse » : orgueil (v 63, 83), égoïsme (sa déclaration à Eliante, si peu délicate), esprit de contradiction (v 669 ssqq), rien de tout cela n'est pour décourager les jeunes admirateurs d'Hernani ou de Chatterton.

L'on serait bien plutôt frappé de la solitude progressive du pauvre idéaliste. L'obsession de la fuite, du suicide au monde, se fait sentir dès ses toutes premières tirades : au vers 143, déjà il parle de la possibilité de « fuir dans un désert l'approche des humains », et cette tentation le ressaisit à chacun de ses échecs (cf v 1486, 1522) : « je veux me tirer du commerce des hommes »... La dernière étape sera, une fois consommée sa renonciation au monde, la rupture avec celle qu'il aime. Quoi d'étonnant à voir croître, en même temps que la solitude d'Alceste, son délire de la persécution?

d) **Pitié pour un malade :** Les médecins parleraient sans doute, dans le cas d'Alceste comme dans celui de Rousseau, de complexe psychosomatique : quoi qu'il en soit, sa détresse a très évidemment une base physiologique; Alceste est un malade.

Ce « misanthrope » est un atrabilaire, c'est-à-dire, selon le Dictionnaire de l'Académie (1694) que ce bourru est « plein d'une bile noire et aduste ». Il n'est que de se reporter à la médecine de l'époque pour comprendre l'importance de cette « humeur » : le tempérament d'Alceste est « mélancolique », mot qui a le même sens d'ailleurs qu'atrabilaire (bile noire), et c'est à bon droit que Philinte oppose son « flegme » à cette « bile », qu'il parle de « maladie » (v 105). Ses « brusques chagrins » (v 6) sont la marque d'un déséquilibre foncier chez Alceste; « j'entre en une humeur noire, en un chagrin profond » dit-il, et ses contrariétés sont autant de prétextes à lui « échauffer la bile » (v 90).

* * *

Dotant sa créature d'une aussi triste neurasthénie, Molière l'exposait aux quolibets des foules. N'est-ce pas gratuit? Molière a-t-il bien « ridiculisé la vertu », comme l'en accuse par exemple Rousseau, est-il donc « inexcusable »?

Remarquons d'abord que poser le problème ainsi revient à éliminer la possibilité d'un Alceste dramatique, d'une comédie manquée à tonalité tragique, paradoxe attrayant mais peu sérieux.

Plusieurs erreurs graves ont été fréquemment commises dans l'interprétation d'Alceste : tout d'abord, a-t-on remarqué depuis longtemps, Rousseau et les détracteurs de Molière se placent sur le terrain de la morale abstraite, alors que Molière s'est servi d'Alceste avec le but social d'exposer et de critiquer par lui les mœurs de son époque. Mais surtout Alceste, l'évidence est aveuglante, n'est pas un homme, mais un personnage de comédie : l'« homme sympathique » est

(1) « Quiconque n'est pas misanthrope à quarante ans n'a jamais aimé les hommes ».

(CHAMFORT.)

le fruit d'une réflexion, et généralement de la réflexion d'un lecteur qui, comme s'il s'agissait d'un roman, s'est plus ou moins identifié avec le héros. Molière éprouvait une répugnance maintes fois affirmée, et justifiée comme on voit, à laisser imprimer ses pièces. C'est que le spectacle de comédie ne laisse pas au spectateur le temps de réfléchir suffisamment : loin de s'identifier au personnage qu'il voit s'agiter là-bas, sur le plateau, il le juge « objectivement ». D'ailleurs, comment nous sont présentés ces éléments qui composaient à Alceste une personnalité attachante?

***

B) UN PERSONNAGE RIDICULE.

1. Par sa « raideur ».

Alceste bien joué fait rire, et jamais plus qu'à son sujet la formule de Bergson, reprise souvent par nos philosophes contemporains sous une forme ou sous une autre, ne fut plus justifiée : le comique naît d'un contraste, de la perception de « mécanique plaqué sur de l'humain ». Qu'on reprenne en effet les particularités humaines d'Alceste :

a) **L'homme devient une marionnette :** Ce gentilhomme de salon a tout le ridicule de la Précieuse : il en manie le vocabulaire dévalorisé, les « indignes fers » (v 1784); les « traîtres appas » (v 1320); et quel curieux mimétisme fait s'exprimer Alceste dans le langage qu'il vient tout juste de railler chez Oronte (v 465-472)? L'emploi frénétique du mot « cœur », à chaque tirade brandi, constitue un véritable tic. Sa véhémence dégénère d'ailleurs le plus souvent en une emphase grotesque. Il a l'amour des phrases « définitives » : « moi votre ami? rayez cela de vos papiers ! » (v 11)... « C'est n'estimer rien qu'estimer tout le monde » (v 58) « Jamais, morbleu ! les hommes n'ont raison » (v 687). L'exagération est sa monnaie courante : « courez vous cacher » (v 3) « vous devriez mourir de pure honte » (v 14); il vous faudrait « pendre tout à l'instant » (v 28) sont les moindres exhortations déversées sur Philinte coupable d'une civilité trop poussée.

La belle lucidité d'Alceste ne va pas jusqu'à la connaissance de son ridicule, et cette inconscience, indispensable à notre rire, se trouve plaisamment symbolisée par le fait qu'*il ne comprend pas la plaisanterie :* il irait dire à la vieille Emilie ou à Dorilas qui ils sont (cf aussi v 33 et 101). Comme Buster Keaton ou Charles Chaplin, il ne rit jamais.

b) **Ses théories absolues reçoivent de rapides démentis :** Comme le poète rêveur qui, les yeux au ciel, trébuche et tombe, Alceste, visant trop haut, choit comiquement et ruine ainsi ses belles théories.

Son rationalisme est mécanique : « J'ai tort ou j'ai raison » ! (v 192). S'il est aimé de Célimène? Parbleu : « Je ne l'aimerais pas si je ne croyais l'être » ! (v 237). Ce manque de nuances se retrouve dans les déclarations ampoulées et intransigeantes dont il est si prolixe : il n'accepte « *aucun* mot qui ne parte du cœur » (v 35-6), exige qu'« en *toute* rencontre », « le *fond* de notre cœur dans nos discours se montre » (v 69-70), et là-dessus proclame : « Et je vais n'épargner *personne* sur ce point » ! (v 88) (1). Oronte arrive, et notre fanfaron biaise piteusement avant de lui dire, hargneusement d'ailleurs, ce qu'il pense de son sonnet : « Je ne dis pas cela »... (v 352, 358, 362).

Tombé de son Empyrée abstrait, Alceste exhale un pessimisme outrancier : « Je ne trouve partout que lâche flatterie Qu'injustice, intérêt, trahison, fourberie » (v 93-4), et, certes, c'est bien cette outrance qui est ridicule, et non quelque vertu : « Je hais tous les hommes » (v 118), proclame-t-il, comme un enfant rageur.

De vrai, il y a, non de la « jeunesse », mais une naïveté et une puérilité étonnantes chez Alceste. Il boude : « Je veux me fâcher, et ne veux point entendre » (v 5), il est autoritaire, multiplie les « je veux » (v 5, 69, etc), se pique quand il n'est pas satisfait : on se moque de lui? « Tant mieux, tant mieux » ! (v 109). Il ne fera rien pour ses juges : « j'aurai le plaisir de perdre mon procès » ! (v 196). Il perd? Morbleu ! la société actuelle est pourrie; elle n'a pas su profiter des chances qu'Alceste lui offrait.

Son conservatisme constitue par ailleurs à Alceste une raideur supplémentaire : ses rubans verts, sa chanson du Roi Henri puérilement répétée deux fois, lui donnent le droit de pester à tous moments contre les « vices », les « mœurs du temps » (v 59, 107, 666, etc.). « Cette grande roideur des vertus des vieux âges heurte trop » le siècle et les communs usages pour ne pas ajouter au ridicule du Misanthrope.

c) **Son caractère même est comique :** Les rages d'un atrabilaire sont par elles-mêmes comiques; une belle colère est « spectaculaire », « théâtrale », et c'est sans doute pourquoi Molière a multiplié les coléreux dans son théâtre. Comme Arnolphe, Jourdain, Argan, Alceste dans sa hargne bourrue est le prétexte de *lazzis*, de comique purement scénique, mais dont nous avons une image par les jurons nombreux et les exclamations « Mon Dieu ! » (v 1601 — « O juste ciel » v 1225) qui marquent extérieurement ses accès de mauvaise humeur (« Morbleu » v 109, 180, 687, 1234, etc.; « Têtebleu » 141, etc.).

A plusieurs reprises, Alceste étouffe littéralement de colère, ce dont Molière profitait pour force roulements d'yeux et jeux de scène grotesques. « Je n'en puis plus, j'enrage ! » s'exclame l'atrabilaire, dès le vers 95; la moindre contrariété le suffoque : « ... sans que je sois... Morbleu ! je ne veux plus parler » (v 180), ou encore, après s'être contenu durant la scène des portraits : « Et moi, je soutiens, moi... » (v 731); « c'en est fait... Mon amour... Je ne saurais parler », halète-t-il (v 1223) ayant obtenu la certitude de la trahison de Célimène.

Il se plaint tant lui-même, d'ailleurs, qu'on ne peut plus le plaindre : « Je suis, je suis trahi, je suis assassiné », bégaie-t-il (v 1228), évoquant les grands cris d'Harpagon; le terme lui plaît, dans son emphase digne d'une parodie de tragédie : « percé du coup mortel dont vous m'assassinez »... (v 1311), tel est la langue dont se sert son insupportable égocentrisme.

(1) C'est moi qui souligne.

Ainsi Molière a fabriqué une marionnette pour laquelle nous ne pouvons, public de théâtre, éprouver aucune sympathie. Nous gardons la tête claire, et oublions notre cœur un instant, à regarder Alceste se débattre avec le sien.

II. Par la contradiction qui le définit.

Un atrabilaire, un misanthrope amoureux, voilà qui risquait d'être comique. Mais un Alceste paradoxalement amoureux d'une Célimène, là est le coup de génie de Molière. Comme à propos de son tempérament, on pourrait dire que la situation où Alceste se trouve est gratuitement attribuée par un maître amuseur. Et Molière en est parfaitement conscient, soulignant pour son public l'invraisemblance de cet amour, crevant la fiction comme dans la Commedia dell'Arte : c'est Alceste qui soupire sur sa fatalité, ou Philinte qui s'étonne : « Pour moi, plus je la vois, plus surtout je m'étonne De cette passion où son cœur s'abandonne » (v 1169-70)...

Le traitement de ce thème est parallèle à celui des désillusions sociales d'Alceste : qu'on étudie de près le processus des trois défaites devant Célimène; la lutte commence par de vigoureuses attaques d'Alceste, dure peu, et s'achève par de lamentables capitulations. Le contraste est le même, sur le plan de l'amour, qu'entre la scène 1 et 2 de l'acte I, sur le plan de la civilité. Alceste constate sa faiblesse quelques secondes après avoir proclamé son énergie : « sa grâce est la plus forte » ! (v 233), et Célimène a beau jeu : « Haïssez-moi ! — Hé ! Le puis-je, traîtresse? » (v 1747). Pourtant, il faut en finir : Célimène doit se prononcer ! Et depuis le début de la pièce, Alceste tâche de proposer sa solution à sa maîtresse : il ne le pourra, de par la volonté de l'auteur des *Fâcheux*, qu'à la dernière scène. « Il semble que le sort, quelque soin que je prenne, ait juré d'empêcher que je vous entretienne » (v 1477 sq). Comme le disait Jacques Copeau : « Le Misanthrope est un Monsieur qui veut parler a une dame et qui n'y arrive pas ». Alceste et Célimène danseront donc, pour notre plus grande joie, le beau ballet moliéresque des Incompatibles.

CONCLUSION

a) Pour bien comprendre *le Misanthrope*, on devrait commencer par l'aller voir jouer. L'explication scolaire s'enferme, autrement, dans le cercle des faux problèmes et du subjectivisme.

b) Le personnage d'Alceste est au centre de la création de Molière. Il apparaît comme exemplaire de la principale tendance de ce théâtre : faire rire aux dépens des inadaptés sociaux. Pour cela, il fallait douer d'une vie suffisante un fantoche; plus la dose de vie était forte, et plus la satire prenait de portée, de même que faire le sonnet d'Oronte à peine comique grandissait la valeur de la critique d'Alceste.

c) Son ridicule exprime une morale saine de l'acceptation de la nature humaine dans son ambiguïté essentielle, de la dénonciation bienfaisante du péché d'angélisme. Pour avoir voulu faire l'ange, Alceste est condamné à faire la bête afin de nous divertir, et son supplice ne cessera qu'avec notre civilisation.

MICHEL PICARD.

Version latine

(Pour les classes de lettres)

LAMENTATIONS DE LA MERE D'EURYALE

TEXTE

Interea pauidam uolitans pennata per urbem
Nuntia Fama ruit matrisque allabitur aures
Euryali. At subitus miserae calor ossa reliquit;
Excussi manibus radii reuolutaque pensa.
Euolat infelix et femineo ululatu,

TRADUCTION

Cependant, à travers la ville en émoi, la Renommée se rue en messagère ailée et parvient dans son vol à la mère d'Euryale. Malheureuse ! soudain ses os se sont glacés; de ses mains la navette est tombée, la laine se dévide. Elle vole, l'infortunée, poussant des hurlements de femme,

NOTES

Nisus et Euryale se sont dévoués pour aller à travers les lignes ennemies prévenir Enée que son camp est assiégé. Ils ont été tués et les Rutules portent leurs têtes fichées à des lances devant les retranchements troyens.

(1) *urbem;* il s'agit du campement des Troyens sur le rivage, où Enée a laissé ses compatriotes.

(2) *Fama;* Virg. a peint la Renommée Aen. IV, 173 et suiv.

(3) *subitus;* valeur d'adverbe. Rapprocher de *reliquit.* Même emploi au v. 16 : *festina.*

(4) *radii;* la navette. Les fils de laine, enroulés autour de la navette se dévident une fois qu'elle est tombée à terre. De même Andromaque apprenant la mort d'Hector (Hom. *Il.* XXII, 448) : χαμαὶ δὲ οἱ ἔκπεσε κερκίς.

(5) *femineo ululatu;* même fin de vers *Aen.* IV, 667. Le mot de 4 syllabes en finale et l'hiatus qui le précède donnent au vers une harmonie lugubre.

Scissa comam, muros amens atque agmina cursu
Prima petit, non illa uirum, non illa pericli
Telorumque memor; caelum dehinc questibus implet :
« Hunc ego te, Euryale, adspicio? tune ille, senectae
Sera meae requies, potuisti linquere solam
Crudelis? nec te, sub tanta pericula missum,
Affari extremum miserae data copia matri!
Heu! terra ignota, canibus data praeda Latinis
Alitibusque, iaces! nec te, tua funera mater
Produxi, pressiue oculos, aut uulnera laui,
Veste tegens, tibi quam noctes festina diesque
Vrgebam, et tela curas solabar aniles!
Quo sequar? aut quae nunc artus, auulsaque membra,
Et funus lacerum tellus habet? Hoc mihi de te,
Nate, refers? hoc sum terraque marique secuta?
Figite me, si qua est pietas, in me omnia tela
Coniicite, o Rutuli; me primam absumite ferro;
Aut tu, magne pater diuum, miserere, tuoque
Inuisum hoc detrude caput sub Tartara telo,
Quando aliter nequeo crudelem abrumpere uitam. »
Hoc fletu concussi animi, maestusque per omnes
It gemitus; torpent infractae ad proelia uires.
Illam incendentem luctus, Idaeus et Actor,
Ilionei monitu et multum lacrimantis Iuli,
Corripiunt, interque manus sub tecta reponunt.

VIRGILE, *Enéide*, IX, 473-502.

s'arrachant les cheveux, et, folle de douleur, elle gagne en courant les remparts, parvient aux premiers rangs des troupes, oubliant les guerriers, le danger et les traits, et de là elle emplit l'espace de ses plaintes : « Te voilà ! c'est toi, Euryale, que je vois ? c'est toi qui es là ? tardif appui de ma vieillesse, tu as pu me laisser, cruel, dans la solitude ? Et lorsqu'on t'envoyait à de si grands dangers, ta mère malheureuse n'a pu te dire adieu ! Hélas ! sur un sol inconnu, tu gis en proie aux chiens latins et aux oiseaux ! Et moi, ta mère, je n'ai pas mené tes funérailles, ni fermé ta paupière, ni lavé tes blessures, je ne t'ai pas couvert du tissu qu'en hâte nuit et jour je filais pour calmer les ennuis de mon âge ! Où chercher ? en quel lieu se trouvent maintenant tes membres arrachés, les lambeaux de ton corps ? Voici donc, mon enfant, ce qui reste de toi ! Voici ce que sur terre et sur mer j'ai suivi ! Percez-moi, ô Rutules, au nom de la pitié, jetez-moi tous vos traits, frappez-moi la première. Ou bien, puissant maître des dieux, dans ta miséricorde, précipite d'un trait de ta foudre au Tartare ma tête détestée, seul moyen d'interrompre une cruelle vie ! » Ces lamentations ont ému tous les cœurs; dans les rangs des guerriers la plainte se propage; ils demeurent brisés, sans force pour la lutte. Idaeus et Actor, sur l'ordre d'Ilionée et d'Iule qui fondait en larmes, saisissent cette mère dont les lamentations avivaient la douleur de tous, la portent dans leurs bras jusque dans sa demeure.

(6) *scissa comam;* Cf. *sinus collecta fluentes* (*Aen.* I. 320 : ayant relevé avec une ceinture les plis de sa robe). Synt. de Ernout-Thomas, p. 29.

(7) *illa;* renouvelle dans le second membre la notion du sujet. Cf. ὄγε.

(8) *dehinc;* monosyllabe.

(9) *hunc;* valeur de *talem*, en cet état.
ille; oppose *senectae meae sera* (= *ultima*) *requies*, qui lui sert d'apposition à *potuisti linquere (me) solam.*

(12) *affari..... copia;* En prose classique, *consilium est*=*decreui : tempus est* = *nunc decet : mos est mihi* = *soleo.* Virg. étend par analogie le nombre de ces expressions, dans lesquelles le nom joue le rôle d'attribut et l'infinitif celui de sujet. Cf. *Aen.* VII, 591 : *nulla datur (ei) exsuperare potestas* = *non potest exsuperare.*

(14) *te... tua funera ; tua funera* reprend le pronom, en le corrigeant douloureusement.

(16) *ueste tegens ; nec ueste texi.*

(17) *urgebam ; urgere* avec l'accusatif : s'occuper de quelque chose avec insistance. Cf. *ut eumdem locum diutius urgeam;* pour insister un peu plus longtemps sur le même point (Cic. Nat. D. I, 97). De même : *currumque rotasque uolucres instabant* (*Aen.* VIII, 433-434) où *instabant* = *festinabant, instantes conficiebant ;* on se hâtait de forger le char et les roues ailées.
quam urgebam et solabar ; quam dum urgebam, solabar. Il n'est pas dans les habitudes de Virgile de coordonner deux propositions relatives en répétant à des cas différents le pronom relatif. Le latin remplace volontiers le second relatif par le mot de rappel *is :* mais le poète se contente de rattacher la seconde proposition à la première à l'aide de —*que, et, atque.* Parfois même il ne fait que les juxtaposer.

(19) *hoc ;* ce que je vois, cette tête au bout d'une pique.

(21) *pietas ;* le sentiment qui fait rendre avec amour tous les devoirs aux dieux, aux parents, aux protecteurs.

(24) *inuisum;* haïe des dieux, qui lui ont envoyé tant de malheurs. L. Constans (L'Énéide, étudé et analyse, p. 319) propose la traduction : un être qui se hait.

(25) *abrumpere uitam;* pourquoi ne peut-elle pas se tuer ?

(30) *inter manus;* entre leurs bras.

***

Relevant les emprunts faits à Homère par Virgile dans le neuvième chant de l'Enéide, Macrobe (*Saturnales*, V, IX, 11) écrit : *Mater Euryali ad dirum nuntium, ut excussos de manibus radios et pensa demitteret, ut per muros et uirorum agmina ululans et comam scissa decurreret, ut effunderet dolorem in lamentationum querellas, totum de Andromache sumpsit lamentante mortem mariti;* « La mère d'Euryale, à la terrible nouvelle, laisse échapper de ses mains la navette et la laine, court en vociférant sur les remparts, à travers les soldats en marche, arrache sa chevelure et répand sa douleur en lamentations et en plaintes : c'est tout à fait Andromaque se lamentant sur la mort de son mari ». En réalité, bien qu'il y ait des traits communs (le motif de l'étoffe tissée, celui de l'abandon, celui du cadavre laissé en proie aux bêtes) les ressemblances ne sont qu'extérieures et matérielles.

J. LÉGER.